Jornades d'arquitectura modernista

El Modernisme, Domènech i Montaner i el seu temps



Coordinadors

Josep Fàbregas
Montserrat de Anciola

Jornades d'arquitectura modernista

EL MODERNISME, DOMÈNECH I MONTANER I EL SEU TEMPS

CENTRE DE LECTURA
REUS 1859

AROLA EDITORS

[publicacions] urv

FUNDACIÓ PRIVADA MÚTUA CATALANA

Centre d'Estudis
Lluís Domènech i Montaner

INSTITUT RAMON MUNTANER
Fundació privada dels Centres d'Estudis de Parla Catalana

Jornades d'arquitectura modernista

EL MODERNISME, DOMÈNECH I MONTANER I EL SEU TEMPS

Joan Navais
Josep Fàbregas
Carles Sàiz
Sergi Alcalde
Núria Amat,
Josep M. Lapeyra
Anton Pàmies
Jordi À. Carbonell

COORDINADORS
JOSEP FÀBREGAS
MONSERRAT DE ANCIOLA

137
ASSAIG

EDICIONS DEL CENTRE DE LECTURA
REUS 2016

1a edició:
desembre del 2016

Edita:
Centre de Lectura de Reus i Arola Editors
ISBN: 978-84-945335-3-2
ISBN: 978-84-946247-4-2

Centre de Lectura de Reus
Carrer Major, 15 - 43201 Reus, Tarragona
Tel. :977 77 31 12
www. centrelectura. cat

Arola Editors
Polígon Francolí parcel·la 3 nau 5 - 43006 Tarragona
Apt. Correus 253 - 43080 Tarragona
Tel. 977 553 707
arola@arolaeditors. com
www. arolaeditors. com

Coedita:
Publicacions URV
ISBN: 978-84-8424-516-2

Publicacions de la URV
Av. Catalunya, 35 - 43005 Tarragona
Tel. : 977 558 474
publicacions@urv. cat
www. publicacions. urv. cat

Correcció lingüística: Agnès Toda

Disseny coberta: Fèlix Arola.

Fotografia coberta: Josep Fàbregas

Imprimeix: Gràfiques Arrels. Tarragona

D. L. : T 1633-2016

SUMARI

Presentació 9

Lluís Domènech i Montaner i la gènesi del catalanisme polític 13
JOAN NAVAIS I ICART

El Modernisme arquitectònic: Un art internacional interdisciplinari 47
JOSEP FÀBREGAS ROIG

L'empremta de Lluís Domènech i Montaner a la ciutat de Reus: Una anàlisi de la seva arquitectura 65
CARLES SÀIZ I XIQUÉS

Els projectes no construïts de Lluís Domènech i Montaner per a la societat El Círcol de Reus: la reforma de l'escala d'accés al primer pis de la seu del Círcol (1899) i el Teatre Circ (1900) 91
SERGI ALCALDE I VILÀ

La fusteria de l'arquitectura modernista a Reus: El Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata i la botiga de la casa Navàs 105
NÚRIA AMAT TORRENS / JOSEP M. LAPEYRA FARRÉ

Pere Caselles i Tarrats, entre el Modernisme i el Noucentisme 133
ANTON PÀMIES

La pintura de paisatge en temps del Modernisme: antecedents, tendències i principals protagonistes 169
JORDI À. CARBONELL

PRESENTACIÓ

Des que fa uns anys el Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner (CEDIM) –amb seu a Canet de Mar– i el Centre de Lectura, amb el Modernisme com a referent, van iniciar una etapa de col·laboració, va sorgir la idea d'organitzar unes jornades que materialitzés aquesta bona entesa.

La important presència d'edificis modernistes a la nostra ciutat ha fet que aquest tema ja hagi estat abordat en altres ocasions. Podem recordar les Jornades sobre Arquitectura Modernista a la ciutat de Reus, celebrades el maig de l'any 2000, organitzades per Fundació Universitària Sant Joan i la Universitat Rovira i Virgili (Facultat de Medicina i Ciències de la Salut) i coordinades pel Dr. Antonio Salcedo Miliani, professor d'Art d'aquesta universitat. Uns mesos després, a la tardor del mateix any, des d'una perspectiva interdisciplinària i coordinat pel recordat Pere Anguera Nolla, es va fer el I Seminari sobre el Modernisme. L'organització va anar a càrrec de l'Institut Municipal d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Reus (IMAC), el Centre de Lectura i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili.

La trobada modernista, a la qual ara ens referim, desenvolupada entre el 8 i el 15 de març del 2016, va comptar amb la presència de set experimentats estudiosos de la temàtica modernista, que es van aplegar al voltant del tema: El Modernisme, Domènech i Montaner i el seu temps.

En la primera sessió, Joan Navais va glosar la figura de Domènech i Montaner, des del vessant polític –l'altra dedicació del prestigiós arquitecte–, en un moment de gran importància per l'expansió del catalanisme. Josep Fàbregas, en descriure com va evolucionar en diferents països, va situar el Modernisme en el context internacional, no només com un art arquitectònic sinó també per les implicacions que va tenir en les arts aplicades.

La segona sessió va tenir com a protagonistes Carles Sàiz i Sergi Alcalde, ambdós membres del CEDIM. El primer va analitzar l’obra que Domènech i Montaner va realitzar a Reus; en la seva exposició es va referir, entre d’altres, a la casa Rull, a la casa Navàs i a l’Institut Pere Mata. El segon va incidir en dos projectes no realitzats per l’il·lustre arquitecte: la reforma de l’escala de la societat El Círcol i el Teatre Circ.

En la tercera sessió, els arquitectes Josep. M. Lapeyra-Nuria Amat i Anton Pàmies van incidir en dos aspectes concrets del Modernisme de Reus. Els primers van mostrar la bellesa i originalitat de la fusteria de la botiga de la casa Navàs i del pavelló dels distingits de l’Institut Pere Mata. Anton Pàmies, seguint el recorregut de la seva obra, va radiografiar la figura de l’arquitecte Pere Caselles.

Finalment, a l’última conferència, Jordi Carbonell, professor d’Història de l’Art a la Universitat Rovira i Virgili i especialista en la pintura del segle XIX, va explicar com va desenvolupar-se la pintura de paisatge en aquests anys de canvi de segle. Les jornades es van cloure amb la projecció del documental de Paul Smaczny *Entre Quatre-z-Yeux* (1998), amb el director d’orquestra i pianista Daniel Barenboim, filmat al Saló dels Distingits de l’Institut Pere Mata, a la Casa Navàs, a la biblioteca del Centre de Lectura i a diferents espais de la ciutat, amb música de Claude Debussy.

A tots ells agraïm la seva participació, que ha fet possible que puguem gaudir d’aquest volum.

LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER I LA GÈNESI DEL CATALANISME POLÍTIC

Joan Navais i Icart

CENTRE DE LECTURA

Hi ha ben poques figures públiques tan polièdriques i complexes com la de Lluís Domènech i Montaner. Si la cara més coneguda i cèlebre del personatge és la d'arquitecte modernista –un dels més destacats i valorats del país–, la més desconeguda i a cops ocultada o menystinguda, és la de polític –o líder– catalanista. De fet, tot i que ens pugui sorprendre, avui en dia no disposem de cap estudi rigorós i solvent –digueu-ne, si voleu, una biografia política completa– que tracti en profunditat la trajectòria política i ideològica de Domènech i Montaner i el paper primordial que va jugar en l'emergent moviment catalanista de tombant de segle.

El compromís personal i públic del personatge amb el projecte catalanista –i de construcció nacional– és inqüestionable. Domènech fou actor i a cops protagonista de bona part dels principals episodis i esdeveniments dels primers anys del catalanisme polític, quan el pensament catalanista va evolucionar no sense dificultats i contradiccions, i va passar de ser un sentiment ambigu i apolític d'arrel cultural i romàntica, a un moviment emergent i renovador cada cop més definit, combatiu i politització, i amb unes reivindicacions ben concretes. En aquest sentit, com es podrà comprovar, l'actuació i l'ideari de Domènech, que va militar en gairebé totes les entitats i plataformes catalanistes d'aquells anys, van seguir una evolució molt similar. Així, cal recordar i reivindicar la figura de Domènech i Montaner no únicament com un dels grans arquitectes i genis modernistes, sinó com un dels noms capdavanters i més rellevants de l'incipient catalanisme polític, sempre a primera fila per reivindicar una «Catalunya gran, autónoma, y oberta á tots els progressos y á totas las llibertats honradas», com afirmava el mateix arquitecte el novembre del 1901.[1]

1 Sàiz, Carles (coord.). *Epistolari Lluís Domènech i Montaner (1878-1903)*. Volum I, Canet de Mar: Els 2 Pins, 2013, p. 243.

Amb tot, cal puntualitzar que Domènech i Montaner va ser una figura política poc o gens convencional. En primer lloc, perquè en cap moment, va ser o va voler ser un polític d'ofici o professional. Tothom sap que la seva gran vocació vital era la d'arquitecte. Domènech, doncs, es va guiar pel món de la política d'acord amb els seus ideals i principis, un fet que el va fer xocar, a cops amb molta virulència, amb allò que s'anomena *realpolitik*: el tacticisme o el pragmatisme del joc polític. I amb això no vull dir que Domènech fos un idealista ingenu o un bufanúvols, ben al contrari; tocava de peus a terra i era ben conscient dels tripijocs i de les dificultats de la pràctica política quotidiana (com us podeu imaginar, les va haver d'afrontar i patir en primera persona). I tot plegat, agreujat pels recels i l'antipatia que els ideals catalanistes despertaven a l'Estat espanyol.

Tanmateix, tot i tenir ben clar quin era el seu projecte –ja el 1898 es va definir de manera inequívoca com a «catalán por la raza y por la nacionalidad» i «español por la ciutadanía», o sigui català per sentiment de pertinença i espanyol per llei–,[2] cal reconèixer que Domènech va saber ser prou flexible i possibilista per moure's hàbilment en els cercles polítics de l'època, fins i tot en els de Madrid, els més desconfiats i hostils cap a les reivindicacions catalanistes. Ben bé es pot afirmar que el personatge fou el menys polític de tots els prohoms i dirigents del primer catalanisme.

I, en segon lloc, perquè Domènech i Montaner com a figura política, va ser més aviat un franctirador, un militant independent que no pas un home de partit. Així, l'arquitecte, tot i militar en diferents organitzacions, mai va acabar de lligar del tot amb la disciplina rígida d'un partit, un factor que jo qualificaria de primordial per tal d'entendre la seva trajectòria política. Domènech, doncs, «se sentia senzillament solidari d'un grup d'homes d'idees afins i lligats per llaços d'amistat, que formaven més aviat una penya que no pas un partit tal i com ho entenem avui». En el cas de la Lliga Regionalista, per exemple, va considerar l'organització «com l'organisme més idoni per a defensar els interessos de Catalunya sense pensar mai que ser un home de la Lliga suposava emmotllar [o subordinar] el seu pensament al pensament d'altri».[3] Per

2 *Ibid*., p. 177.

3 Borràs, Maria Lluïsa. «Domènech i Montaner en els seus escrits», a Domènech i Montaner, Ll., *Escrits polítics i culturals 1875-1922*, Barcelona: La Magrana, 1991, p. XXVII i XXVIII.

això, el sentit crític i l'ideari de l'arquitecte mai no es van acomodar o sotmetre's a la disciplina estricta d'un partit.

D'aquí que Domènech no encaixés gens bé en el tacticisme polític que s'anava imposant en el moviment catalanista dels primers anys del segle XX i, desenganyat, decidís allunyar-se de la política activa i de partit, cada cop més professionalitzada, i dedicar-se en exclusiva a la carrera d'arquitecte, a la direcció de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona o als estudis històrics i heràldics. Ben bé es pot afirmar que Domènech, ingènuament i amb una concepció força idealista o cavalleresca dels afers públics, confiava molt més en la política de les idees, de l'acció cívica i de les plataformes unitàries que en la política tradicional de partit.

A tot això, cal sumar-hi un altre element –poc o gens acadèmic– que el va convertir en una figura controvertida i alhora insòlita dins les files del moviment catalanista, i sens dubte, en un dels seus personatges amb major carisma i més imprevisibles: el seu fort caràcter i el seu mal geni, mai dissimulats ni en públic ni en privat. En paraules de Maria Lluïsa Borràs, Domènech «era un home temperamental capaç de passar a voltes d'un optimisme considerable a un pessimisme desesperat». I Antoni Rovira i Virgili el va considerar «el més agressiu i tempestuós del grup», que es va escindir de la Lliga Regionalista el 1904.[4] Fins i tot, alguns testimonis arribaren a titllar el difícil caràcter de l'arquitecte, d'irritable.

Coneixem algunes petites anècdotes que ens il·lustren el temperament de Domènech. Una de les més conegudes ens la narra Francesc Cambó, una de les cares públiques i futur líder de la Lliga Regionalista, en les seves memòries:

> Un dia Pere Aldavert [de la facció catalanista més radical i purista] publicà al periòdic *La Renaixença* un solt que molestà vivament Domènech. Aquest, en lloc de posar-se a cridar com de costum, se li va tornar la cara lívida, es mossegà els llavis i, tot dient: «Això s'ha d'acabar!», es tapà amb la capa i sortí com una fletxa escales avall [de la redacció de *La Veu de Catalunya* a Barcelona]. El seu gest fou tan violent que cap dels qui hi estàvem presents no sabíem, de moment, què fer. Després tinguérem la sensació que Lluís Domènech i Montaner n'anava a fer una de grossa i aleshores ens repartírem els indrets on havia

4 *Ibid*., p. XXVII. Rovira i Virgili, Antoni. *Els polítics catalans*, Barcelona: [s. n.], 1929, p. 76.

> d'anar cada un per impedir una desgràcia. De tant en tant ens tornàvem a trobar i tots dèiem el mateix: «No se'n troba rastre enlloc!». Finalment un tingué la idea d'anar-lo a cercar a l'Ateneu [Barcelonès] i, efectivament, allí se'l trobà llegint plàcidament una obra d'arqueologia![5]

Un altre episodi prou conegut va succeir l'abril del 1904 quan Enric Prat de la Riba, un dels homes forts de la Lliga Regionalista, va enviar un jove Francesc Cambó a dialogar amb Domènech, per evitar el trencament del partit. Després de rebre a Cambó, l'arquitecte amb un to impertinent, no es va mossegar la llengua i va pronunciar una frase adreçada a Prat de la Riba que va córrer de boca en boca dins els cercles catalanistes: «No m'enviïs canalla», en una clara denúncia de l'ambició dels joves polítics regionalistes –Cambó n'era el màxim exponent– que volien substituir, o si voleu jubilar, els militants catalanistes més veterans –com ara el mateix Domènech– i passar a liderar la lluita autonomista.[6] El fort caràcter i els estirabots de Domènech, però, no van impedir que es convertís en un dels prohoms més respectats del catalanisme de l'època.

És ben difícil concebre i entendre el paper preeminent que va jugar Domènech en el moviment catalanista, sense tenir en compte la seva faceta d'arquitecte modernista. L'una i l'altra –la política i la cultural– són les dues principals cares, indestriables, de la trajectòria vital i, de fet, ideològica del personatge.

Com és ben conegut, un dels objectius del Modernisme a Catalunya era la construcció, sense negligir el passat, d'una cultura avançada, moderna i nacional per al país, un element més en el procés nacionalitzador –o, si voleu, de construcció nacional– per al qual treballava Domènech.

Així, fou l'ofici d'arquitecte el que va convertir-lo en un personatge més o menys conegut i respectat en diferents àmbits de la societat. I és indubtable que el seu prestigi social, ciutadà i sobretot professional, conjuntament amb la seva integritat, el van catapultar al capdavant de la lluita catalanista i, per exemple, el van convertir en un dels noms escollits per integrar la cèlebre candidatura dels Quatre Presidents l'any 1901. En aquest sentit, quan a les planes de *La Veu de Catalunya* es van fer públics per primer cop els noms dels candidats que integraven la

5 Cambó, Francesc. *Memòries (1876-1936)*, Barcelona: Alpha, 1981, p. 59.
6 Borràs, Maria Lluïsa. «Domènech…», p. XIX-XX.

llista regionalista; Domènech, que tenia una llarga trajectòria catalanista a l'esquena, va ser presentat significativament com a «Catedràtich de la Escola d'Arquitectura» –n'era el director– i «expresident del Ateneu Barcelonés», és a dir, com un dels principals referents de la societat civil de l'època.[7]

A la vegada, la seva reputació com a arquitecte o docent a l'Escola d'Arquitectura donava una major veracitat al projecte autonomista. D'aquí que fos escollit per liderar algunes de les principals associacions catalanistes d'aquells anys, com la Lliga de Catalunya o la Unió Catalanista, i també per presidir l'Assemblea Catalanista de Manresa del 1892, una de les grans fites del moviment autonomista.

Per a Domènech, doncs, defensar l'ideari catalanista al Congrés dels Diputats a Madrid, o bastir una arquitectura «nacional» per al país eren dos mitjans, dos instruments més per recuperar la personalitat col·lectiva del país i construir una Catalunya lliure, autònoma, pròspera i més avançada. La figura dual de Domènech –el polític i l'arquitecte– és un exponent més de la confluència i la simbiosi que es va donar en aquells anys entre el Modernisme i els ideals catalanistes.

Per tot això, crec que es pot assenyalar sense por que Lluís Domènech i Montaner, per la seva coherència i la seva llarga trajectòria dins les files autonomistes, va esdevenir una mena d'home símbol dins els àmbits catalanistes (al costat per exemple, del doctor Bartomeu Robert). O en altres paraules, l'aportació de Domènech al moviment catalanista va tenir un valor molt més simbòlic que no pas polític o ideològic. Així, als ulls de molts ciutadans, la simple presència de l'arquitecte al capdavant d'una llista electoral, entre els signants d'un manifest o a la presidència d'una entitat catalanista avalava la credibilitat i l'honradesa de la reivindicació.

En definitiva, les seves profundes conviccions catalanistes, la seva trajectòria cívica i ciutadana (per exemple, al capdavant de l'Ateneu Barcelonès), i el seu creixent prestigi professional van fer de Domènech i Montaner un dels actius més preuats del moviment catalanista.

Tot plegat, que no és poc, el converteix en una de les personalitats més atractives i interessants d'aquest període i cabdal per entendre el primer catalanisme polític.

7 *La Veu de Catalunya*, núm. 841, 15-V-1901.

Domènech va iniciar la militància catalanista de ben jove –amb només 19 anys– a les files de La Jove Catalunya, inspirada per les idees del revolucionari italià Giuseppe Mazzini i considerada el primer grup catalanista de l'època. Sota el lema «A poc a poc es va lluny», l'entitat va ser creada l'any 1870 per una colla de joves entusiastes dels Jocs Florals i amb inquietuds literàries, que s'aplegaven per fer tertúlia al Cafè Suís i a la farmàcia de la plaça del Pi de la ciutat comtal.

Al cap d'un any, el febrer del 1871, per iniciativa de Pere Aldavert i Àngel Guimerà –alguns dels membres més destacats de La Jove Catalunya–, es va fundar el periòdic *La Renaixensa* el qual es va convertir *de facto*, en l'òrgan d'expressió dels joves vinculats a l'entitat cultural (el primer portaveu de l'associació, *La Gramalla*, s'havia deixat de publicar a finals del 1870). Cal remarcar que la capçalera del periòdic, que combinava l'au fènix i l'escut de les quatre barres, una de les principals icones i símbols de la Renaixença cultural i del moviment catalanista, fou dissenyada per Domènech i Montaner.

La principal finalitat de la Jove Catalunya era prosseguir amb l'obra i l'esperit del moviment cultural de la Renaixença, o sigui, la recuperació del prestigi social i de la vitalitat de la llengua i literatura catalanes, el primer pas imprescindible cap al desvetllament de la personalitat nacional de Catalunya.

Tot i el contingut eminentment cultural de la Jove Catalunya, l'ambició de bona part dels joves integrants de l'entitat no s'acabava aquí. La recuperació literària i lingüística tan sols era la primera etapa d'un projecte molt més ampli: calia anar molt més lluny i dotar el projecte catalanista d'un enfocament polític. O el que és el mateix, polititzar l'incipient catalanisme per aconseguir la descentralització de l'Espanya unitària i conduir el país cap a l'autonomia.[8]

Per a Domènech i Montaner, l'etapa diguem-ne prepolítica a La Jove Catalunya va ser uns anys d'aprenentatge, de descoberta de la consciència catalanista i d'estrènyer llaços d'amistat i de germanor amb futurs companys de militància. Es pot afirmar, doncs, que La Jove Catalunya –l'agrupació es va dissoldre ben aviat, el 1875– va inaugurar el lent procés de politització de Domènech i de molts catalanistes del període.

8 Tomàs, Margalida. «La Jove Catalunya» a *Estudis de llengua i literatura catalanes II. Homenatge a Josep M. de Casacuberta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981, p. 383-407 i *La Jove Catalunya. Antologia* (a cura de Margalida Tomàs), Barcelona: La Magrana, 1992.

Al cap d'uns anys, l'arquitecte i la majoria dels antics integrants de La Jove Catalunya es van retrobar en un nou projecte: el Centre Català de Valentí Almirall, un esglaó més en la vertebració del catalanisme polític.

Creat el 1882 i rere el lema «Catalunya y avant; avuy demà y sempre», el Centre Català es va convertir en la primera plataforma unitària i transversal del catalanisme, la qual havia d'agrupar i coordinar tots els grups favorables a les reivindicacions catalanistes amb l'objectiu de mobilitzar la societat i aconseguir la descentralització i la regeneració de l'Estat. Les dues principals sensibilitats que van confluir en el si de la plataforma eren, d'una banda, el corrent més polític i progressista provinent de les files federalistes i liderat per Almirall –l'ànima i la cara més visible del projecte– i, de l'altra, el més «purista» i d'arrel cultural que formava el nucli procedent de La Jove Catalunya amb Àngel Guimerà i Pere Aldavert al capdavant (com us podeu imaginar, en aquells moments Domènech i Montaner estava enquadrat en aquest darrer grup).

Així, inicialment el Centre Català va funcionar més aviat com un grup de pressió social i de debat –avui el qualificaríem de *lobby*– que no pas com un partit polític. L'objectiu final d'Almirall, però, era la formació d'un ampli front reivindicatiu molt més implicat en la política activa. Arran de la diversitat ideològica del grup que va esdevenir el veritable taló d'Aquil·les del projecte, l'acció política del Centre Català es va veure molt limitada. Amb tot, l'activisme de l'entitat es va centrar en la defensa del proteccionisme econòmic, de la llengua i del dret civil català –tots ells amenaçats pel centralisme espanyol–, els tres grans pilars del programa catalanista d'aquells anys.[9]

La iniciativa més destacada que va promoure el Centre Català fou la presentació al rei Alfons XII l'any 1885 de la *Memoria en defensa de los intereses morales y materiales de Cataluña*, més coneguda amb el nom de *Memorial de Greuges*. Més enllà de les reivindicacions històriques (com ara la defensa del dret civil català o la denúncia dels tractats comercials amb França i el Regne Unit), el document tenia un clar rerefons polític de to regionalista i «plantejava la possibilitat de

9 Pich i Mitjana, Josep. *El Centre Català. La primera associació política catalanista (1882-1894)*. Catarroja/Barcelona: Afers, 2002. Per la figura i l'ideari d'Almirall, Figueres, Josep M. *Valentí Almirall. Forjador del catalanisme polític*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2004 i Pich, Josep. *Federalisme i catalanisme: Valentí Almirall i Llozer (1841-1904)*. Vic: Eumo, 2004.

transformar l'Estat centralista en un Estat compost [avui en diríem federal]» que prengués com a model l'imperi austrohongarès i «recuperés l'esperit de la tradició política de la Corona catalanoaragonesa». Com indiquen Josep Termes i Agustí Colomines, «per bé que els resultats pràctics del lliurament del *Memorial de Greuges* al rei Alfons XII van ser nuls, agreujat per la mort del monarca al cap de pocs mesos», el rebombori que va causar la iniciativa va demostrar «a la societat catalana la necessitat de polititzar el moviment catalanista».[10]

L'any 1887 les discrepàncies ideològiques –latents dins l'entitat des de la creació– van esclatar públicament. Tot i que les divergències venien de lluny, un dels detonants immediats de la crisi fou la reelecció d'Almirall com a president del Centre Català davant l'oposició d'un sector cada cop més descontent integrat principalment per antics membres de la Jove Catalunya, ara organitzats al voltant del periòdic *La Renaixença*, que criticava el seu lideratge unipersonal. Les discrepàncies entre ambdós sectors van empitjorar molt més amb la polèmica que va envoltar l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 i l'actitud que calia adoptar davant l'esdeveniment.

Mentre que Almirall i els seus seguidors s'hi oposaven per motius econòmics i ideològics, el nucli que es pot qualificar de dissident propugnava que calia aprofitar l'Exposició per donar a conèixer el projecte catalanista a l'Estat i al món. Una de les veus que va defensar la fira internacional amb més vehemència va ser Lluís Domènech i Montaner (com és sabut, l'arquitecte, que havia guanyat molt prestigi, va construir alguns dels edificis més emblemàtics de l'Exposició, com el Castell dels Tres Dragons o el desaparegut Hotel Internacional, que va ser aixecat en un temps record de 83 dies). Tot i el gran dèficit econòmic que va generar, la fita del 1888 fou percebuda com un èxit col·lectiu per al país i l'inici del procés de modernització del catalanisme.

La fractura dins l'entitat i el catalanisme es va fer inevitable i el setembre del 1887 els dissidents del Centre Català –al voltant del 40% de la militància i amb personatges tan influents com Guimerà, Aldavert, Permanyer, Pella i Forgas i el mateix Domènech– es van escindir per crear una nova agrupació, la Lliga de Catalunya, que ben aviat va passar

10 Nadal, J. [*et al.*]. *El Memorial de Greuges i el catalanisme polític*, Barcelona: La Magrana i Institut Municipal d'Història, 1986, Pich, Josep. *El Centre Català…*, p. 78-104 i Termes, J. i Colomines, A. *Patriotes i resistents. Història del primer catalanisme*. Barcelona: Base, 2003, p. 187-189.

a liderar el moviment catalanista.[11] Com podem comprovar, la vertebració política del primer catalanisme que coincideix amb els anys de militància de Domènech, no fou un procés gens plàcid i tranquil, tot el contrari, i no únicament per l'hostilitat i les crítiques de l'espanyolisme o de l'aparell de l'Estat, sinó per les mateixes contradiccions i febleses internes.

La Lliga de Catalunya, que era una barreja de club polític i d'ateneu, propugnava el redreçament cultural i econòmic del país, la defensa de la seva personalitat nacional i la politització del projecte catalanista. Quan un jove Francesc Cambó va visitar la seu de l'entitat a Portaferrissa, es va sorprendre en contemplar com el saló d'actes era presidit per una senyera i dues làpides de marbre que la flanquejaven:

> […] la de marbre negre s'iniciava amb la data de 1714 i tot seguit publicava un fragment de la proclama de Casanova dirigida als barcelonins, poc abans de la rendició de la ciutat [l'Onze de Setembre]; l'altra làpida de marbre blanc no tenia cap inscripció, no hi havia més que aquesta frase: «L'any…», gravada amb lletres daurades. Aquesta làpida havia de contenir el decret de restauració de les llibertats catalanes.

Tot i la radicalitat d'aquesta escenografia, l'agrupació no va plantejar o concebre cap proposta rupturista.

En general, la Lliga va tenir poca incidència real en la vida política ja que es tractava d'una entitat molt heterogènia i, per tant, poc cohesionada en el camp ideològic, una característica comuna en totes les associacions catalanistes del període. Com ja havia succeït amb el Centre Català d'Almirall, l'agrupació es dividia en diferents faccions o sectors a cops ben oposats: els escriptors «puristes» del periòdic *La Renaixença* (amb Guimerà i Aldavert), un grup reduït d'industrials adinerats (com Eusebi Güell, el mecenes d'Antoni Gaudí), els joves universitaris del Centre Escolar Catalanista (amb Francesc Cambó i Enric Prat de la Riba) i, finalment, un conjunt divers d'intel·lectuals i professionals de prestigi en què sobresortia per damunt de tots Domènech i Montaner. Per Josep Pich, l'únic element en comú d'aquesta amalgama «era la fòbia als plantejaments polítics dels federalcatalanistes i d'Almirall».

11 Pich i Mitjana, Josep. *El Centre Català…*, p. 213-227 i 251-256. Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista i els orígens del catalanisme polític*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 57.

Tot i així, l'entitat, pel seu activisme, es va erigir en el referent de les organitzacions catalanistes de Barcelona i de comarques. Un dels primers actes públics de la Lliga fou el missatge que va adreçar a la reina regent amb motiu de l'Exposició Universal i dels Jocs Florals del 1888 i que reivindicava una àmplia autonomia per al Principat.[12]

Domènech i Montaner reforçat per l'èxit de l'Exposició Universal, va esdevenir un dels caps més visibles de la Lliga de Catalunya –el novembre del 1888 en va ser elegit president, un dels primers càrrecs orgànics de la seva trajectòria política. De fet, fou en aquesta etapa que l'arquitecte va començar a ser considerat una de les figures capdavanteres i més respectades del catalanisme. El 1891 Enric Prat de la Riba, amb tan sols 21 anys, gairebé el venerava com un dels «vells apòstols de la idea regeneradora». Significativament, en la sala del cafè del local de la Lliga, hi havia una taula rodona que era coneguda amb el peculiar nom de la «Taula dels Savis» ja que s'hi asseien per fer tertúlia, els prohoms del catalanisme, entre ells probablement el mateix Domènech.

Amb Domènech al capdavant, l'any 1889 la Lliga de Catalunya va impulsar i liderar una de les campanyes de protesta i denúncia més reeixides d'aquell període, amb l'objectiu de defensar el dret civil català davant els intents uniformitzadors de l'Estat. Finalment, l'èxit i l'extensió de la protesta a tot el territori van obligar el govern de Madrid a fer marxa enrere i a respectar la plena vigència del dret civil propi. Per l'advocat Narcís Verdaguer i Callís, aquesta campanya fou la primera victòria, tangible i real, del catalanisme.[13]

Ben aviat, arran de l'àmplia sensibilització catalanista que s'havia produït arreu del Principat, es va plantejar la idea de promoure una plataforma o organisme unitari que agrupés i coordinés tots els grups i centres catalanistes del país cap a l'obtenció de l'autonomia. A poc a poc, el projecte va avançar –el procés de gestació fou lent– i el febrer del 1891 va néixer la Unió Catalanista, una federació d'entitats autonomistes –la Lliga de Catalunya n'era el pal de paller– que tenia com a objectiu propagar les idees regionalistes, defensar els signes de catalanitat –en especial la llengua– sempre amenaçats per l'acció centralista de l'Estat,

12 Cambó, Francesc. *Memòries*…, p. 30-31, Llorens, Jordi. *La Lliga de Catalunya i el Centre Escolar Catalanista*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1996 i Pich, Josep. *El Centre Català*…, p. 246.
13 Llorens, Jordi. *La Lliga de Catalunya*…, p. 29-31 i 39, Olivar, Rafael. *Prat de la Riba*. Barcelona: Aedos, 1964, p. 380, i Cambó, Francesc. *Memòries*…, p. 31 i 43. Verdaguer i Callís, Narcís. *La primera victòria del catalanisme*. Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1919.

i avançar cap a l'autogovern de Catalunya. La Unió Catalanista va jugar un paper primordial en la politització, ja definitiva, del catalanisme.

Com era d'esperar, Domènech es va convertir en una peça clau de la nova organització. Quan es va escollir la Junta directiva de la Unió Catalanista, l'arquitecte –en un dels moments àlgids de la seva trajectòria política– va passar-ne a ocupar la presidència. Un dels seus companys de Junta era l'advocat reusenc i amic personal de l'arquitecte Pau Font de Rubinat, que ocupava el càrrec de tresorer.[14]

L'entitat es va donar a conèixer públicament el març del 1892 amb la celebració de la primera assemblea general a Manresa. L'acte, que va aplegar la plana major del catalanisme polític i prop de 240 delegats d'arreu de la geografia catalana, fou presidit i dirigit per Lluís Domènech. La principal finalitat de l'assemblea va ser l'aprovació del programa polític regionalista conegut amb el nom de «Bases per a la Constitució Regional Catalana», les cèlebres i mitificades Bases de Manresa considerades per a molts l'acta de baptisme o de naixement del catalanisme polític, tot i que, com remarca l'historiador Pere Anguera, el primer plantejament concret d'un programa amb voluntat reivindicativa dels drets nacionals catalans es va formular des de l'esquerra uns anys abans, el 1883, en el congrés del Partit Republicà Democràtic Federal en el qual es va aprovar un projecte de constitució per a un Estat Català federat. Sigui com sigui, les Bases de Manresa van ser un programa regionalista eminentment teòric, idealista i d'arrel conservadora que sense especificar la seva implementació, definia el poder regional o autònom català dins una Espanya reformada i descentralitzada.

En el discurs de cloenda de l'assemblea, Domènech va reivindicar el projecte catalanista i per consegüent l'autogovern, com un factor de progrés i de modernització per a Catalunya:

> […] trayemnos de sobre'l podrit monstre de la administració centralista que'ns corromp la sanch y se'ns menja vius; deixeunos lliurement afanyar dintre casa nostra en aprofitar las nostras mermadas riquesas que'ns malmenan avuy; deixeu que las apliquem en la explotació de nostras montanyas y minas, de las forsas de nostres rius, en obrirnos camins y en crearnos vehículs de transport per las vias de la civilisació; deixéunos restaurar las

14 Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista*…, p. 63-73. La trajectòria vital i política de l'advocat reusenc a Anguera Nolla, Pere. *Pau Font de Rubinat (Reus 1860-1948). Vida i actuacions d'un bibliòfil catalanista*. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1997.

> antigas arts nostras y'l nostre comers […]; deixéunos avansar lliurement per lo camí que'ns ha de portar altre cop al devant dels pobles civilisats. Nosaltres teném fé y forsa y hi arribarém […]

Unes paraules que resumeixen l'esperit de l'incipient catalanisme polític.[15]

Al cap d'un any, el 1893, la Unió Catalanista va celebrar una nova assemblea, aquest cop a Reus, per debatre la implantació pràctica del programa regionalista. Domènech, que ja havia abandonat la presidència de l'entitat, hi va tenir un paper destacat en la defensa de la ponència d'obres públiques.[16]

Arran de la desfeta o desastre colonial del 1898, amb la pèrdua de Cuba, les Filipines i les darreres colònies espanyoles, les veus crítiques amb el Govern i la política oficial corcades per la corrupció i el caciquisme, no van parar de créixer. El desgast de l'Estat com a institució, fou enorme. A Catalunya, la malfiança cap a un estat –l'espanyol– considerat ineficaç i inoperant era cada cop més visible, fins i tot en àmbits –per exemple, el món empresarial i industrial– poc proclius als canvis socials i polítics. Una de les veus que a l'Estat van exigir amb més força un canvi de rumb i la regeneració de la societat i la política espanyoles fou la del general Camilo García de Polavieja, antic capità general a Cuba i a Filipines. El discurs regenerador de Polavieja, que insinuava una tímida descentralització de l'Estat, fou ben rebut per alguns cercles de la burgesia industrial del Principat, com ara el Foment del Treball Nacional, els quals van voler involucrar el catalanisme en el projecte del general. Així, l'estiu del 1898, Domènech i Montaner es va convertir en el principal interlocutor o mitjancer de Polavieja amb el moviment catalanista. És innegable que en aquells anys, l'arquitecte era vist com una de les personalitats amb major pes polític i rellevància del catalanisme.

15 Termes, J. i Colomines, A. *Les Bases de Manresa de 1892 i els orígens del catalanisme*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992 i Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista…*, p. 73-86 i 267-281. Anguera Nolla, Pere. «Els orígens del catalanisme» a *IIIes. Jornades de debat. Orígens i formació dels nacionalismes a Espanya*, Reus: Centre de Lectura, 1994, p. 57-58. El discurs de Domènech a *Bases per a la Constitució Regional Catalana. Manresa, març de 1892*, [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 238.

16 Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista…*, p. 281-293 i *Organització i mitjans per a l'autonomia. Reus, 1893*. Barcelona/Vic: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives i Eumo, 1992.

Tot i les crítiques dels sectors catalanistes més puristes, Domènech –si voleu ingènuament– va donar un vot de confiança a Polavieja i va adoptar una actitud possibilista o pragmàtica, per intentar obtenir part de les reivindicacions autonomistes, sobretot el concert econòmic. Finalment, el projecte de Polavieja es va diluir i va quedar en paper mullat.[17]

L'afer Polavieja, o sigui, la viabilitat i la credibilitat del projecte regenerador espanyol, va agreujar la divisió de la Unió Catalanista i per extensió, del catalanisme en dues grans línies estratègiques –o ànimes– que coexistien des dels orígens de l'entitat: d'una banda, la més intransigent i apolítica encapçalada per la gent de *La Renaixença* amb Àngel Guimerà i Pere Aldavert, que defensava la màxima del «o tot o res»; i, de l'altra, la més evolutiva i possibilista liderada per Enric Prat de la Riba, Narcís Verdaguer o Jaume Carner amb el periòdic *La Veu de Catalunya*, que s'orientava cap a la lluita política quotidiana. Més enllà del cas Polavieja, però, i com es pot intuir, la veritable qüestió de fons era participar o no en la política activa i electoral per augmentar la incidència social del catalanisme. El que estava en joc, doncs, eren dues concepcions ben diferents i oposades d'entendre l'ideari i l'acció catalanistes. Aquest cop, Domènech es va allunyar dels antics col·legues de La Jove Catalunya i es va alinear al costat del sector més possibilista. La pugna, que es va allargar uns mesos, fou molt virulenta i, al final, es va imposar el sector més radical i apolític que va passar a dirigir la Unió Catalanista.[18]

El trencament del catalanisme va esdevenir un fet inevitable i irreversible i l'estiu del 1899 la facció possibilista –els partidaris de l'acció política– es van escindir per crear el Centre Nacional Català, la primera entitat catalanista que va utilitzar el terme «nacional» per definir-se. Tot i així, l'entitat lluny de plantejaments radicals, va rebaixar o aigualir el to de les reivindicacions catalanistes per guanyar-se el suport dels sectors tímidament regionalistes del món industrial i econòmic. El diari *La Veu de Catalunya,* fundat el 1899, es va convertir en el portaveu del Centre Nacional Català (un cop més, la capçalera del periòdic que lluïa les quatre barres amb un elm medieval, fou dissenyada per Domènech).

17 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista: la burgesia catalana i el nacionalisme (1898-1904)*. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 109-117, 122-124, 133-154 i 325-329, Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista…*, p. 365-375, i Termes i Colomines. *Patriotes…*, p. 209-221.

18 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista…*, p. 117-121 i 155-165, i Llorens, Jordi. *La Unió Catalanista…*, p. 383-394.

En la nova organització, i com era habitual en aquells anys, hi van confluir tres sectors ideològics: 1) els joves conservadors de l'antic Centre Escolar Catalanista amb Prat de la Riba, Puig i Cadafalch i Francesc Cambó, els més actius i aptes per fer política; 2) el grup d'intel·lectuals i professionals de prestigi que havien militat a la Unió Catalanista i a la Lliga de Catalunya i, en general, eren poc proclius a fer només política (la figura més destacada era Domènech i Montaner); i 3) el nucli que era conegut per la «penya de l'Ateneu», formada per joves advocats de procedència republicana i amb les conviccions democràtiques i liberals més arrelades com Jaume Carner i Ildefons Sunyol. Com es pot comprovar, el Centre Nacional Català era, un cop més, una entitat ideològicament força heterogènia i poc cohesionada.[19]

El 1901 va marcar un abans i un després en la trajectòria política i pública de Domènech i Montaner. Aquell any, el Centre Nacional Català i la Unió Regionalista –l'entitat de caire burgès que agrupava els antics partidaris de Polavieja a Catalunya– es van unir per tal de crear la Lliga Regionalista, el primer partit modern del catalanisme, i presentar una candidatura conjunta a Barcelona per a les eleccions generals del 19 de maig. El nou partit, però, no fou presentat fins després dels comicis.

La llista unitària coneguda amb el nom de «la candidatura dels Quatre Presidents», era integrada per personalitats amb un perfil polític *a priori* discret, però amb un gran prestigi ciutadà i professional: el doctor Bartomeu Robert, catedràtic de medicina, exalcalde de Barcelona i president de la Societat d'Amics del País; Albert Rusiñol, fabricant tèxtil i expresident de la patronal Foment del Treball Nacional; Sebastià Torres, comerciant i president de la Lliga de Defensa Industrial; i finalment, Lluís Domènech i Montaner, catedràtic de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, expresident de l'Ateneu Barcelonès i l'únic que tenia un passat clarament catalanista. En un context de forta oposició al centralisme i a la corrupció, l'objectiu de la llista era fer visible i fer créixer el projecte regionalista i, sobretot, trencar l'hegemonia del caciquisme a Barcelona.

El triomf de la candidatura dels Quatre Presidents, que va escombrar els partits dinàstics, fou rotund. Amb una participació força baixa del 20,12% del cens electoral, Bartomeu Robert va obtenir 7.708 vots, Albert Rusiñol 6. 488, Domènech 6.272 i Sebastià Torres 5.963. Per

19 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 167-173. Domènech va formar part com a vocal de la Junta Directiva del Centre Nacional Català.

consegüent, l'arquitecte i els seus companys van ser escollits diputats a les Corts espanyoles. Per l'historiador Borja de Riquer, el triomf catalanista va significar l'inici d'un nou cicle polític i de la davallada dels partits dinàstics i del caciquisme a Catalunya i, sobretot, a Barcelona.[20]

En general, el Congrés, poc habituat a escoltar les reivindicacions de les nacions perifèriques de l'Estat, no va rebre gens bé els diputats de la Lliga. Des de les bancades de les Corts de Madrid, Robert, Rusiñol, Torres i Domènech es van esforçar en va per fer arribar a la classe política espanyola les tèbies reivindicacions regionalistes i les propostes per millorar i sanejar l'Estat. Els diputats dinàstics, fins i tot els nascuts a Catalunya, van jutjar el discurs regionalista com un perill, com el primer pas cap a la independència i el trencament d'Espanya.

El debut oficial dels delegats catalanistes al Congrés, en concret del doctor Robert i de Rusiñol, va tenir lloc el juliol del 1901; Domènech, en canvi, no va jurar el càrrec de diputat fins al 19 de novembre. Els parlaments dels diputats de la Lliga van ser acollits amb fredor, malfiança i hostilitat per la immensa majoria de polítics dinàstics. No hi va haver terme mig. Quedava ben clar que l'ideari regionalista no hi era benvingut. Tot al contrari. A cops, l'animadversió cap als catalanistes va créixer fins a límits insospitats. A finals de novembre, en una carta dirigida a Enric Prat de la Riba, Domènech va descriure l'ambient de crispació que havia provocat un discurs de Robert: «l'animositat se va exacerbar ahir ab el discurs d'en Robert. Al sortir del Saló de sessions allò bullia. Varem tenir de fernos en banda, fins era possible una agressió. Ara sembla una mica mes tranquil això. » No hi ha dubte que Domènech i els diputats lligaires van haver de batallar de valent per fer-se escoltar i respectar. Tot i així, l'arquitecte no perdia l'humor i es burlava amb ironia de l'expectació que els catalanistes havien despertat a Madrid:

> els diputats regionalistas som mirats com aus raras ab recel y admiració temerosa. Crech que si s'ensenyensin podrian fer pagar entrada á la barraca, mes á mes si fessin discursos en catalá, diguessim sentencias y cantessim els Segadors.[21]

20 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 191-203 i Balcells, Albert; Culla, Joan B.; Mir, Conxita. *Les eleccions generals a Catalunya de 1901 a 1923*, Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 1982, p. 29-55 i 487. Izquierdo, Santiago. *La primera victòria del catalanisme polític. El triomf electoral de la candidatura dels «quatre presidents»*. Barcelona: Pòrtic, 2002.
21 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 211-216 i 222-225. Sàiz, Carles. *Epistolari*…, p. 232 i 247.

Bartomeu Robert, que va exercir de portaveu, fou el diputat catalanista més actiu i conegut del Congrés. El mateix Domènech va elogiar la persona i l'oratòria del seu company:

> en Robert realment es una troballa. No he vist home d'una forsa d'assimilació mes gran y mes prompte […]. Las amplificacions ab que exposa, la entonació dramàtica, fan que s'el escolti y li deixin passar moltas y moltas cosas que en un altre no passaria.

Domènech, per contra, no va ser un diputat gaire actiu a la tribuna d'oradors del Congrés, fins i tot, ell mateix va reconèixer que «no había pensado jamás tomar la palabra en el Congreso». L'únic gran discurs que va pronunciar, el novembre del 1902, fou per combatre l'uniformisme lingüístic espanyol i culpar el Govern central de la vaga general que va paralitzar Barcelona a principis d'aquell any.

Tot fa pensar doncs, que l'arquitecte va jugar més aviat el paper de cervell –si voleu a l'ombra– de l'estratègia catalanista al Congrés. A tall d'exemple, Francesc Cambó que no era pas un gran admirador de l'arquitecte, va reconèixer que rere els parlaments de Robert o Rusiñol, hi havia la mà i l'opinió de Domènech: «No vàrem dubtar cap dels qui ens trobàvem a la impremta [de *La Veu de Catalunya*,] que Domènech havia influït, en contacte amb l'un i l'altre, perquè [Robert i Rusiñol] es produïssin de la magnífica manera que varen fer-ho. »

Tot i la seva modèstia, el paper de Domènech al capdavant del moviment catalanista no va passar desapercebut pels diputats dinàstics amb més intuïció i olfacte polític, com ara el conservador Romero Robledo, el qual el va assenyalar obertament com un dels líders, i cervells, del moviment autonomista:

> Ahí en ese banco [l'ocupat pels diputats catalanistes], no es sólo el doctor Robert, palabra elocuente, hombre insigne, de gran entendimiento, no es él sólo el alma; el verbo, la esencia, la inspiración está en ese otro compañero ahí modesto y silencioso [Domènech i Montaner], á quien todo el mundo sabe la parte principalísima que le corresponde en la dirección del catalanismo.

Així mateix, el fort caràcter de Domènech també es va fer notar al Congrés dels Diputats. Quan en una sessió parlamentària a finals de novembre del 1902, el ministre d'«Instrucción Pública y Bellas Artes» va

denunciar que «se estaba enseñando en catalán en las mismas escuelas de instrucción primaria de Barcelona», l'arquitecte el va interrompre amb to impertinent, exclamant: «¡Vaya un crimen!» (fins i tot, el vicepresident del Congrés va haver-li de cridar l'atenció).[22]

Ben aviat, però, Domènech, sorprès i decebut per l'agressivitat amb què havien estat tractats i per l'immobilisme del govern, es va convèncer de la inoperància i de la inutilitat del Congrés de Diputats, per al projecte catalanista. En una carta adreçada a Prat de la Riba l'estiu del 1901, poc després d'haver arribat a Madrid, l'arquitecte afirmava clar i català que «Les Corts són una farsa i es necessita molta paciència per ser-hi». El desencís de Domènech cap a la vella política espanyola era absolut.

Tot i que pugui sorprendre, l'arquitecte fou reelegit diputat a Corts per a la legislatura 1903-1905. Aquest cop, però, el paper de Domènech, molt més preocupat per la greu crisi que dividia la Lliga, va ser irrellevant, de fet, gairebé sempre estigué absent del Congrés.[23]

De la mà de Francesc Cambó i Enric Prat de la Riba i enmig de la creixent agitació social que vivia el país, el projecte de la Lliga Regionalista es va orientar cada cop més cap a la dreta. A poc a poc, la Lliga va perdre el seu caràcter interclassista per esdevenir un partit burgès, un procés que va topar amb l'oposició i les crítiques de la facció més liberal i demòcrata encapçalada per Jaume Carner i Ildefons Sunyol –Rovira i Virgili la va qualificar d'«esquerrista». Les divergències ideològiques dins de la Lliga no van parar de créixer els anys 1902 i 1903 fins a fer-se ben visibles i públiques.

Davant la pugna pel control ideològic i polític de la Lliga, Domènech i bona part dels professionals i intel·lectuals del partit, descontents amb el procés de dretanització, van decidir prendre partit i es van identificar

22 *Ibid*., p. 247. Cambó, Francesc. *Memòries*…, p. 77. Vegeu el discurs de Domènech al Congrés a l'apèndix. Les paraules del diputat Romero Robledo a *Diario de las Sesiones de Cortes*, 28-XI-1901, núm. 72, p. 1928 dins *Diario de Sesiones* [del] *Congreso de los Diputados. Legislaturas: 1900-1901, 1901-1902, 1902-1903* [recurs electrònic], Madrid: Congreso de los Diputados, 2009. I l'exclamació de Domènech a *Diario de las Sesiones de Cortes*, 29-XI-1902, núm. 60, p. 1. 571 dins *ibid*.

23 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 216. En les eleccions d'abril de 1903, la participació a Barcelona fou del 45,60% i Domènech va rebre 11. 373 vots, una xifra molt allunyada dels 34. 951 que va obtenir el republicà Alejandro Lerroux. De fet, la candidatura republicana fou la gran triomfadora d'aquests comicis. Balcells, Albert; Culla, Joan B.; Mir, Conxita. *Les eleccions*…, 57-85 i 498.

amb la tendència liberal i més nacionalista, molt més inclusiva i oberta que la línia classista rival. Per Borja de Riquer:

> […] la gent com Josep Pella [y Forgas], Domènech i Montaner o Joaquim Casas-Carbó, tots ells professionals i intel·lectuals de prestigi, idealitzaven la Lliga com un moviment patriòtic, molt diferents dels típics partits polítics; hi havien de predominar sentiments catalanistes sense més contingut de classe que el rebuig del radicalisme revolucionari. Per això, veient com tres o quatre joves [entre ells Cambó,] feien i desfeien a la direcció de l'organització, els feia l'efecte que eren manipulats per una petita camarilla.[24]

La crisi definitiva dins la Lliga va esclatar l'abril del 1904, arran de la visita del rei Alfons XIII a Barcelona. Tot i que el partit va decidir boicotejar o ignorar la visita reial, una part dels regidors liderats per Francesc Cambó van trencar l'acord i van anar a rebre el monarca a l'Ajuntament, per exposar-li les reivindicacions catalanistes. Quan la direcció de la Lliga va evitar reprovar l'acció –o si voleu, la insubordinació– d'aquests regidors, un grup important de militants empipats pel gest de Cambó, que consideraven un acte d'afirmació monàrquica, i pel gir cap a la dreta, van abandonar el partit. Els escindits que eren l'ala més liberal i catalanista de la Lliga, amb Carner, Sunyol i Domènech, com les cares més conegudes, es van aplegar primer al voltant d'*El Poble Català* –un periòdic creat el novembre del 1904– i, al cap d'un temps, a finals del 1906, van fer un pas endavant i van fundar el Centre Nacionalista Republicà, l'entitat que inaugurava la tradició del catalanisme d'esquerres, per tal de contribuir a la catalanització del republicanisme. L'escissió va reforçar el gir conservador de la Lliga Regionalista, que es va convertir en un partit clarament burgès i hegemònic a Catalunya fins a l'any 1917.[25]

24 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 253-267. Rovira i Virgili, Antoni. *Els polítics*…, p. 72.

25 Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista*…, p. 277-299. Izquierdo, S.; Rubí, G. (coord.). *Els orígens del republicanisme nacionalista. El Centre Nacionalista Republicà a Catalunya (1906-1910)*, Barcelona: Centre d'Història Contemporània de Catalunya i Generalitat de Catalunya, 2009. Per Rovira, «el C. N. R. tenia mil socis –quatre cents més que la Lliga– quan va obrir la porta». Rovira i Virgili, Antoni. *Els polítics*…, p. 79. Cambó va jutjar la marxa de Domènech del partit com un simple estirabot de l'arquitecte per la seva rivalitat professional amb Josep Puig i Cadafalch. Cambó, Francesc. *Memòries*…, p. 102.

Tot i el cabreig no dissimulat de Domènech cap a la Lliga i Cambó i, en general, cap a la política «professional», l'arquitecte no es va acabar de mullar en el nou projecte, i decebut pels tripijocs, les intrigues i el joc brut de la política quotidiana, va decidir plegar veles. En paraules de Maria Lluïsa Borràs, Domènech, que era un home d'ordre i socialment moderat, que políticament es definia com a catalanista a seques i que no se significava ni com a monàrquic ni com a republicà, «se sentia incòmode en el si d'un grup que es declarava clarament d'esquerres [el Centre Nacionalista Republicà] i fou aleshores quan començà a allunyar-se de la política [activa], per concentrar-se» en l'arquitectura i també en l'activitat cívica; el 1904, per exemple, va tornar a ocupar la presidència de l'Ateneu Barcelonès.

Així, Domènech va desaparèixer a poc a poc –i alhora, fou marginat– de la primera línia de la política activa. Ben bé es pot afirmar que la jove generació de polítics regionalistes, cada cop més professionalitzats amb Prat de la Riba i Cambó al capdavant, havia aconseguit desplaçar per fi, la vella guàrdia catalanista: «els grans noms del catalanisme, homes independents, de gran prestigi poc disposats a doblegar-se a la disciplina de partit», amb Lluís Domènech i Montaner com a màxim exponent.[26]

Apèndix

Transcripció del discurs pronunciat per Lluís Domènech i Montaner al Congrés de Diputats el 29 de novembre del 1902.[27]

> No había pensado jamás tomar la palabra en el Congreso. Como el Sr. Rusiñol, vine aquí obligado por antecedentes que no tenían nada que ver con la política, sencillamente por haber sido presidente del Ateneo de Barcelona.

26 Borràs, Maria Lluïsa. «Domènech…», p. XIX-XX. El gener de 1909, en una carta adreçada al director d'*El Poble Català*, Domènech afirmava amargament:

[…] apartat de la política des que s'inicià en el camp regionalista l'acostament a les institucions actuals i l'exclusió de l'esquerra [l'escissió de la Lliga], lo que motivà la constitució d'aquesta com a contrapès en sentit republicà per ésser dels que creuen que mentre no haguem restablert en les lleis la personalitat en acció ben definida de Catalunya no hem d'ésser més que catalans, he continuat separat del moviment públic, en el que avui per avui no hi tenim lloc els que no ens signifiquem en un sentit o altre, dinàstic o republicà i som merament catalanistes.

Sàiz, Carles (coord.). *Epistolari Lluís Domènech i Montaner (1904-1923)*. Volum II. Canet de Mar: Els 2 Pins, 2013, p. 457.

27 *Diario de las Sesiones de Cortes*, 29-XI-1902, núm. 60, p. 1. 566-1. 570 dins *Diario de Sesiones*….

Se me ha aludido aquí, estando yo ausente del Congreso, y se ha leído un telegrama. Antes de entrar en la cuestión, he de rectificar ese telegrama, que responde á una política deplorable, á la política de hacer odioso el regionalismo, y para hacer odioso el regionalismo de Cataluña al resto de España, se nos atribuyen expresiones que nunca hemos dicho. Han venido en los periódicos luego las versiones de la conferencia que dí en la Liga regionalista, á ruegos del presidente de la misma, Sr. Rusiñol, versiones bastante exactas, y en las que yo no he intervenido para nada, y en ellas no constan estos disparates que dice el telegrama; no los he dicho yo, y esas profecías que contienen no las he hecho.

Esa política se viene siguiendo desde hacer mucho tiempo; es una política secular. Se modifican unos argumentos, se amplifican otros: se añaden algunas palabras y de esa manera se crean odios, y á los insultos de una parte, responden los insultos de otra. Por esos medios que se ponen al servicio de un partido político, lo que se hace es sembrar odios entre las regiones de España.

Nosotros tenemos un programa, que consiste en organizar á España conforme á su naturaleza, conforme á sus tradiciones, como creemos nosotros que necesita organizarse para que vaya por el camino del progreso; nosotros queremos organizar á España de una manera natural, no queremos organizarla como lo está ahora, de una manera artificial, á semejanza de la organización algo artificial también de Francia. En esto no hay ningún ataque á España. No obstante, se nos presenta como separatistas.

Cuando yo he tenido que decir algo grave respecto al sistema de gobierno que rige en España, lo he dicho, no en Barcelona, ni siquiera en Manresa. Ahí podéis ver un preámbulo de las bases de Manresa que está hecho por mí; al final hay un resumen del debate hecho por mí también, y no hay en ellos ni una palabra que pueda considerarse ofensiva para España: cuando he tenido que decir algo grave lo he dicho en Madrid y lo he publicado en una Revista de Madrid, en *La Lectura*; allí está lo más grave que he dicho respecto al Gobierno de España. Porque yo no predico una cosa en Cataluña y otra cosa distinta aquí. Lo más grave lo digo aquí; lo que puede servir de unión para que Cataluña viva,

se desarrolle y ejerza su influencia dentro de España, lo digo en Barcelona.

Vamos ahora al decreto del Sr. Conde de Romanones. Ese decreto, no solamente es injusto, sino que encierra una obra de iniquidad. El decreto es grave. No solamente prohibe el uso del catalán para enseñar la doctrina cristiana, sino para enseñar cualquier otra materia. En el preámbulo se sientan algunas teorías que indican que el Sr. Conde de Romanones sigue la política secular y fatal para España, una política que hace trescientos años estáis desarrollando, y que nos ha aislado de todos los pueblos que han vivido con nosotros.

Dotada la raza central de España de grandes dotes, de dotes sumamente brillantes, carece de algunas que nos han hecho desgraciados en nuestras empresas para dominar el mundo. Ha tenido esta raza un afán de dominio, podemos decir, casi ciego, con respecto á los demás pueblos, con los que hemos estado unidos; ha tenido, sobre todo una falta, casi absoluta, de previsión política, de perseverancia y de sentido de organización. Estas dotes las han tenido otras razas que han estado unidas con la de Castilla, con la raza central; pero á esas razas se las ha apartado del Gobierno. Nosotros tuvimos á nuestro lado á los holandeses, pueblo esencialmente marítimo, pueblo que, cuando le hemos dejado, ha realizado empresas coloniales de suma importancia que aún conserva, y no supimos utilizar ni valernos de sus grandes aptitudes que tanta falta nos hacían. España heredó de nosotros, los catalanes y aragoneses, el domino del Mediterráneo. El catalán y sus hermanos mallorquines y valencianos, eran pueblos marítimos, y la condición y carácter de esa raza central, nos ha apartado de la marina, nos ha prohibido el comercio con América cuando se conquistó aquel continente, y ha atrofiado la marina catalana.

Esa política española data ya de tiempos muy antiguos, data del tiempo en que las razas españolas centrales y meridionales asumieron la hegemonía del pueblo español.

Los embajadores de la gran República de Venecia, diplomáticos que en su época eran acaso los que iban al frente del movimiento político del mundo, solían enviar al Senado de Venecia unas Memorias en que se explicaba la constitución de los pueblos en que

habían ejercido su cargo. En esas Memorias del tiempo de Felipe II, se ven ya todos estos defectos, especialmente en dos Memorias que para enseñanza sin duda de los que estaban llamados á ejercer el gobierno de España, la de Donato y la de Morosine, ha publicado la Academia de la Historia como apéndice á la Historia de Felipe II, escrita por Cabrera de Córdoba.

Yo no quiero exponer aquí las gravísimas apreciaciones que hacen esas Memorias de la raza central de España; leedlo vosotros y meditad sobre ellas, ahora que se vuelve á presentar ese problema de las relaciones entre las diferentes razas que convivimos en el territorio español; leed allí lo que se dice de esa política de absorción de todas las facultades de gobierno excluyendo á las demás razas, y de la inhibición de éstas del Gobierno de España; política que ha causado muchas desgracias, y con ellas nuestra decadencia. Pues el decreto del señor Conde de Romanones viene á continuar esa política.

El Conde-Duque de Olivares, para matar la personalidad de Cataluña, enviaba instrucciones muy parecidas al preámbulo de ese decreto á los virreyes del Principado; los virreyes, que tales parecen los gobernantes absolutos que ahora tiene el Gobierno central en Cataluña, pretenden ejercer en mezquinas proporciones una función análoga á la que en tiempos de Felipe II ejercía el Duque de Alba en Flandes (*Grandes rumores*), y á la que ejercían los virreyes en tiempo de Felipe IV. Son unos Duques de Alba muy reducidos; pero el modo de proceder de ellos es el mismo, exactamente el mismo. También á esos virreyes les decía el Conde-Duque de Olivares: es menester la uniformación de toda España, es menester reducir á esas provincias á las leyes de Castilla (lo mismo que nos dice el Sr. Conde de Romanones), porque de esto va á nacer la prosperidad de España; y lo que nació fué la pérdida del Rosellón, y luego la pérdida completa de la influencia de España en Europa. (*Rumores*)

El Sr. Conde de Romanones dice cosas muy graves en el preámbulo; viene á decir, en resumen, que la lengua es la piel que cubre los órganos que constituyen un pueblo, y que á los organismos de España es menester que los cubra una sola piel; y como luego dice S. S. que á Cataluña hay que privarla de su lengua… (*Rumores*) Sí, el preámbulo es mucho más grave que el

articulado; viene á decir: á la personalidad de Cataluña vamos á quitarla la piel, y luego, com es natural, morirá, y la pondremos al pie de nuestro árbol para que se asimile lo que de ella quede y pueda. (*Fuertes rumores*)

¿Cree S. S. que vamos á renunciar nosotros á nuestra vida para venir á servir como de abono la árbol del centralismo, á un árbol que vosotros mismos reconocéis que está carcomido y con las raíces filoxeradas? ¿A título de qué nos pedís que nos desprendamos de nuestra personalidad? No, no nos desprenderemos de ella; renunciaremos á todo, á todo, á todo, antes de renunciar á nuestro amor á Cataluña y á la personalidad de Cataluña (*Rumores. –El Sr. Vázquez, D. Venancio*: Pido la palabra.)

Vamos á examinar otros caracteres de ese decreto.

Ante todo, permítame S. S. que le diga, ya que se precia de liberal, que su decreto es despótico y antirreligioso. Eso último ya lo sabe el Sr. Conde de Romanones; como que acaso uno de sus propósitos principales ha sido realizar esa obra antirreligiosa. Atenta el decreto de S. S. á la libertad de conciencia, á la libertad de enseñanza, á la libertad de pensamiento, á todos los derechos individuales; y atenta, por último, á la autoridad de la Iglesia. No parece sino que el decreto de S. S. es el de un Ministro protestante, de un país en que el Rey es, al mismo tiempo que jefe del Estado, jefe de su religión.

El Sr. Conde de Romanones dicta disposiciones sobre la enseñanza de la doctrina cristiana. Esas atribuciones, por el Concilio de Trento, por el Concordato, por todas las autoridades eclesiásticas, y hasta por la autoridad de los Apóstoles, son exclusivas de la Iglesia, y el Estado español, como Estado católico, las ha reservado siempre á los Obispos; pero el Sr. Conde de Romanones, sin consultar con nadie, se las ha reservado para él.

El Concilio de Trento dispone que la enseñanza de la doctrina cristiana se dé precisamente en la lengua vulgar de cada país. Las mismas Cartas de los Apóstoles dicen que se hacen muchos más adeptos enseñando las verdades cristianas en la lengua vulgar, que en las lenguas sabias. No quiero apuntar con esto que sea más ó menos sabia la lengua catalana que la castellana.

El Sr. Conde de Romanones sabe muy bien que la enseñanza de la doctrina cristiana, en lengua que no fuese la vulgar,

no entraba en la conciencia y en la inteligencia de los niños. A mí me enseñaron la doctrina cristiana en castellano, y por un maestro láico; y recuerdo que esa doctrina la sabíamos todos los chicos de memoria, aunque no entendíamos una palabra. Lo único que he aprendido de esa doctrina, me lo ha enseñado mi madre cuando niño, como mi mujer se la enseñó á mis hijos. En las fiestas de familia, en los grandes dolores que en su seno se experimentan, en todos los cultos y fiestas religiosas, esa lengua familiar es la única que nos sirve para exponer nuestros afectos y ruegos.

Mi compañero el Sr. Rusiñol ha hecho una alusión al cariño de Cataluña para la dinastía y para la Reina de España. Cataluña, antes y después de estar unida á España, la ha dado días de gloria, y ha contribuído á la formación de la Nación española como otra cualquiera de sus regiones. Modernamente quizá haya sido Cataluña la última región que ha dado un día de gloria á España y un día de gloria á la Reina y al Rey Alfonso XIII cuando era todavía un niño: me refiero á la Exposición Universal de Barcelona. Precisamente en aquella Exposición se celebraron los Juegos florales, fiesta que este año se ha prohibido y que ha habido necesidad de ir á celebrar, no con alardes de antiespañolismo como se ha dicho, que eso no es verdad, fuera de España. Pues bien; la Reina fué allí sólo á presenciar la ceremonia, y el poeta premiado, con aplauso general de los concurrentes, principalmente catalanistas, creyó que debía ofrecer la flor natural y nombrar reina de la fiesta á la Condesa de Barcelona allí presente, y con este motivo se le tributó una gran ovación.

De aquella Exposición, el día más memorable fué el de San Ildefonso del año 1888. Extendíanse en inmensas alas por el puerto y la bahía de Barcelona 150 ó más buques de guerra, los mayores que en aquella época existían, las escuadras casi enteras de Inglaterra, de Francia, de Italia, las representaciones de todas las marinas del mundo. A los postreros rayos del sol estallaron á la vez las salvas reales de todas las naves, festejando el Santo del Rey; aquello producía realmente el efecto de una grandiosa glorificación. La Reina quiso ver ese imponente espectáculo, y como ella quisieron verle todos los embajadores que entonces estaban en Barcelona, y ascendió en un coche de las caballerizas

reales hasta la mitad de la montaña de Montjuich, sola, sin ninguna clase de escolta, entregada sencillamente á la lealtad de los catalanes; en un barrio populoso, habitado principalmente por obreros, y donde estaban reunidas para presenciar el espectáculo todas las clases sociales. Pues bien; al regresar, como la carretera de la montaña de Monjuich tiene mucha pendiente y el coche no llevaba freno, se precipitó sobre los caballos, éstos se asustaron, y entonces el pueblo todo se adelantó á auxiliar á la Reina.

El pueblo de Barcelona se amontonó alrededor del coche, se agarró á los radios de las ruedas, y entre vítores, condujo á la Reina á su morada. Yo os pregunto: ¿qué habéis hecho de aquella popularidad que obtuvo entonces la Reina en Cataluña? ¿Por qué no va ahora la Reina á Cataluña? (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: ¡No ha de ir! Y tendrá la misma recepción que la hizo el pueblo entonces.) No la tendrá ahora… (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: Entonces no es sincero lo que estáis diciendo; si es verdad, sucederá lo mismo.) No la tendrá por esos decretos del Gobierno, y por esta causa no oiría tampoco los vítores del pueblo. (*El Sr. Rusiñol*: Por culpa vuestra no podría ir, no por ella.) La llevaríais entre las bayonetas de los soldados, pero no entre vítores del pueblo. (*El Sr. Rusiñol*: Yo os aconsejo que no la acompañéis, en todo caso.)

Paso á examinar otro punto, si es que no molesto á la Cámara. Voy á referirme, brevemente, ahora á la conducta de las autoridades de Barcelona antes y después de la huelga general.

Comenzaré por rectificar algo relativo á los actuales sucesos dicho por el Sr. Ministro de la Gobernación.

La guardia civil, desde el momento que se promovieran los disturbios, tenía tomada militarmente la plaza, junto con la policía. Esa guardia civil ha entrado en la Universidad; pero es menester que sepa la Cámara, que sepa España entera, que la misma conducta que se sigue con nuestras doctrinas, para hacerlas odiosas á las demás regiones, es la que se está siguiendo en Barcelona excitando uno contra otro al pueblo y á las fuerzas encargadas de mantener el orden. Se están haciendo por los periódicos contrarios al catalanismo y otras entidades excitaciones á los militares y á la fuerza pública, diciéndola: «éstos son enemigos de la Patria», y diciendo también al pueblo: «esa fuerza

es la enemiga tuya». (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: ¿Quién dice eso?) Pero, Sr. Ministro de la Gobernación, ¿no lee S. S. los periódicos? (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: Los periódicos dicen muchas cosas que no son para recordadas; pero S. S. habla de excitaciones hechas por otras entidades á la fuerza pública.) Ya oirá S. S. otras cosas que yo diré.

Habéis enviado allí un capitán general, persona á quien yo no conozco, que reunirá todas las condiciones que queráis como particular, pero como capitán general de Cataluña, no tiene todas aquellas dotes que son necesarias para gobernar al pueblo catalán en los momentos difíciles.

En primer lugar, vamos á examinar los antecedentes que han dado lugar al estado de guerra de Barcelona.

La huelga general vino porque las autoridades fomentaron ó dejaron que se fomentara la agitación obrera, que venía preparándose desde hacía mucho tiempo. ¿Con qué objeto? Con objeto de lanzar esas masas obreras contra nosotros. Así como antes se dejó predicar el socialismo y la anarquía para anular en Cataluña el partido republicano, ahora se ha querido lanzar sobre nosotros las masas obreras para inutilizarnos á los regionalistas. Esa es la verdad. Hay agitadores de la clase obrera que están á sueldo de Corporaciones oficiales. Cuando nuestros compañeros los han hallado en el Municipio y los han echado por una puerta, los alcaldes de Real orden les han admitido por otra. (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: ¿El alcalde actual?) El alcalde interino que hubo antes de él. (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: Pero ese no es alcalde de Real orden, es un teniente alcalde, que ha sido elegido concejal.) Teniente alcalde nombrado también de Real orden. (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: Un concejal, porque los tenientes alcaldes tienen que ser concejales.) Pero son nombrados tenientes alcaldes de Real orden. (*El Sr. Rusiñol*: Ejerció el cargo de alcalde interino, porque había sido nombrado antes teniente alcalde de Real orden. –*El Sr. Ministro de la Gobernación*: Repito que es un concejal, porque los tenientes de alcalde tienen que ser concejales y, por lo tanto, elegidos por el pueblo.)

Esos agitadores, cuando la huelga de los metalúrgicos, se quejaban amargamente en los *meetings* de que la clase obrera no fuera á esas reuniones, de que no acudiese á sus convocatorias.

De estos agitadores subvencionados los hay del partido socialista y los hay del partido anarquista. Estos agitadores, durante tres meses, excitaron al pueblo á la revolución social impunemente; allí estaban los delegados del Gobierno, allí se predicaba el allanamiento de las moradas, la imposición de la fuerza, hasta que al fin, creyendo que esto se toleraría, se decidieron unos 200 anarquistas á ir á la huelga general, y 200 anarquistas se impusieron y á ellos estuvo entregada Barcelona.

Y me diréis: ¿por qué no la contuvísteis vosotros? ¿Nosotros? ¿Para qué? ¿Para ponernos en contra de los obreros? ¿Para que pareciese que nosotros íbamos á defender lo contrario de lo que ellos pedían? (*El Sr. Ministro de la Gobernación*: ¡Qué cosas oye uno! Eso, al Sr. Lerroux. –*El Sr. Lerroux*: Esos 200 anarquistas dieron pruebas de ser muy honrados, porque no cometieron ningún delito.)

Sí, realmente la gran masa obrera de Cataluña se portó honradamente; á pesar de haberse dejado en sus manos la ciudad, á pesar de estar soliviantada por esas predicaciones, no obedeció en su inmensa mayoría á las excitaciones, ni se entregó á los desmanes que se le habían predicado desde hacía tiempo. (*El Sr. Lerroux*: Doscientos anarquistas, algo podían hacer, y resulta que no hicieron nada.)

Cuando se obtuvo el desorden, que fue más lejos de lo que se quería, vino el estado de guerra, y en lugar de servir para reprimir á los obreros, no ha servido más que para prenderlos unas veces y soltarlos otras; y luego se ha querido valer la autoridad militar del estado de guerra para atemorizar á las masas neutras, á la clase media y á la clase aristocrática, favorables al regionalismo, sin duda porque interviniendo en la vida pública, son las que han llevado los regionalistas á las Cortes y al Municipio.

El capitán general ha aprovechado cualquier ocasión para perseguir al regionalismo. El otro día os dijo el Sr. Rusiñol que por haber copiado un telegrama, una comunicación de unos alcaldes del Mediodía de Francia á sus Diputados, por la sospecha de que podía haber sugerido esa comunicación el director de la *Veu de Catalunya*, para después publicarla en su periódico, se le prendió, se le sometió á la ley contra el separatismo, ley que para lo que sirve realmente es para combatir el regionalismo, y se le

declaró reo de sedición y de rebelión, y por ello se le pedían diez años de presidio.

Pues bien; cuando le pareció al juez que no existía este delito, acudieron los presidentes de las Sociedades al capitán general para pedirle la excarcelación del Sr. Prat de la Riva, y el capitán general les dijo que se había convencido de ello y que le excarcelaría; mas en aquel momento ocurrió lo de los Juegos florales, y el capitán general escribió una carta á uno de los presidentes de las Sociedades, diciéndole que como habían ocurrido desórdenes en aquellos días, no podía excarcelar al Sr. Prat. Es decir, que porque hubiera ocurrido un hecho punible, era preciso tener en la cárcel á una persona sin relación ninguna con aquél. Esta carta corrió de mano en mano entre todos los presidentes, y como yo era uno de ellos, la he visto.

No quiero insistir en lo de los Juegos florales, pero sí citaré un detalle del juicio que demuestra cómo se puede excitar á las clases militares contra el pueblo de Cataluña, y á éste contra aquéllas. Se ordenó que los militares ocupasen el lugar del Consejo de Guerra que iba á los jóvenes, casi niños, presos á la salida de los Juegos florales, por un delito supuesto de prensa.

En ese juicio resultó que no había más que dos testigos de cargo, dos agentes de policía, los cuales resultó que no estaban dentro del salón donde se celebraban los Juegos florales y que no pudieron llegar allí á tiempo de presenciar nada punible porque los gritos y manifestaciones dentro del local sólo duraron breves instantes: lo que se tardó en sacar la bandera, casi sin desarrollarla, y en retirarla en seguida. Pues bien; por las declaraciones de estos agentes, de las que resultó, como digo, que no estaban dentro de la sala, fueron condenados aquellos muchachos por el Tribunal militar á ocho años de presidio. Es más, en las declaraciones se contradijeron los agentes de policía, y resultó, para la opinión general del público, que no habían visto nada, á pesar de lo cual los jóvenes fueron condenados.

He de hacer justicia á los Sres. Sagasta y Ministro de la Gobernación. Cuando nos presentamos en Madrid, con motivo de la coronación del Rey, y vimos á SS. SS., y les expusimos lo que allí ocurría, se mostraron convencidos de lo que les decíamos, manifestaron que procurarían se incluyese en el indulto á esos

jóvenes, y lo mantuvieron, á pesar de que el capitán general tardó luego semanas en dejar en libertad á los jóvenes, no obstante el indulto, pretendiendo que fuesen antes al presidio de Tarragona, para que allí ingresaran y allí se les indultara. Es decir, que aquella autoridad mantenía por largos días en la cárcel á unos muchachos cuyo delito había perdonado el Rey.

Hay todavía en este proceso un hecho que acusa ó parece indicar coacción ejercida sobre el Tribunal militar. El fiscal militar que mantuvo la acusación, haciéndose sin duda cargo de lo que en los Juegos florales había sucedido, y cumpliendo sin duda con su deber y su conciencia, no estableció, como el Tribunal militar después, que aquello fuese un acto de sedición ni de rebeldía, y de lo más que les supuso culpables, fué de gritos sediciosos ó de manifestaciones ilegales, y de consiguiente, pidió una penalidad de tres ó cuatro meses. Pues bien; este fiscal militar fué arrestado por haber hecho ese alegato, fué enviado á un castillo, é inmediatamente que salió del castillo fué destinado á Ceuta, y con posterioridad á ser enviado á Ceuta, tuvo que renunciar á su cargo y quedó de reemplazo; y cuando en uso de su libertad se fué á Francia, y estuvo en Perpignan, para ver las ruinas de San Martín de Canig[ó], al volver ha tenido que pedir que se le dé de baja en el cuerpo, porque se le estaba persiguiendo sólo por haber visitado un lugar en que luego se celebró una fiesta catalana.

He terminado con esto, señores, lo que quería decir. Sólo tengo que hacer una manifestación: los que crean que con esos Duques de Alba en miniatura que nos habéis enviado para asustarnos, ó con enviar dos docenas de personas á Fernando Póo se acabará el regionalismo, se equivocan y tienen muy poco criterio político respecto á lo que en Cataluña sucede. Podéis decirles á los presuntos vencedores del regionalismo, que guarden sus espadas para mejor ocasión. El problema que nosotros tenemos es un problema de civilización; así como ahora hemos aconsejado á los estudiantes que no hicieran manifestaciones porque el decreto del Sr. Conde de Romanones, al fin y al cabo, viene á darnos á nosotros la razón y á poner á todo el pueblo catalán de nuestra parte. (*El Sr. Cervantes*: Que sea enhorabuena.) No por esto se ha de permitir una cosa injusta, porque nos llevaría más

lejos de lo que todos queremos ir. (*Rumores*. –*El Sr. Rusiñol*: Lo dice en otro sentido. Ya lo explicará.)

Pues bien, el problema que nosotros planteamos, repito, es un problema de civilización. Así como ahora aconsejamos á los estudiantes que no promuevan alborotos, aconsejamos á todas las clases de Cataluña una conducta firme, pero pacífica. Lo que debe hacer Cataluña es progresar, es trabajar, es instruirse, es pedir incesantemente á los Gobiernos medios de civilización, medios de aumentar sus fuerzas, medios de aprovechar sus elementos naturales; para eso queremos de momento nosotros la Diputación única, el concierto económico y la zona neutral, y añadir á esto los medios necesarios para elevar el nivel intelectual é industrial, si podemos, hasta la altura que está en Europa; y cuando sea así, nosotros impondremos nuestras ideas en España.

Fonts i bibliografia

ANGUERA NOLLA, Pere. «Els orígens del catalanisme» a *IIIes. Jornades de debat. Orígens i formació dels nacionalismes a Espanya*. Reus: Centre de Lectura, 1994.

–, *Pau Font de Rubinat (Reus 1860-1948). Vida i actuacions d'un bibliòfil catalanista*. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1997.

BALCELLS, Albert; CULLA, Joan B.; MIR, Conxita. *Les eleccions generals a Catalunya de 1901 a 1923*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 1982.

Bases per a la Constitució Regional Catalana. Manresa, març de 1892, [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, 1992.

CAMBÓ, Francesc. *Memòries (1876-1936)*. Barcelona: Alpha, 1981.

Diario de Sesiones [del] *Congreso de los Diputados. Legislaturas: 1900-1901, 1901-1902, 1902-1903* [recurs electrònic], Madrid: Congreso de los Diputados, 2009.

DOMÈNECH i MONTANER, Lluís. *Escrits polítics i culturals 1875-1922* (a cura de Maria Lluïsa Borràs). Barcelona: La Magrana, 1991.

FIGUERES, Josep M. *Valentí Almirall. Forjador del catalanisme polític*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2004.

IZQUIERDO, Santiago. *La primera victòria del catalanisme polític. El triomf electoral de la candidatura dels «quatre presidents»*. Barcelona: Pòrtic, 2002.

IZQUIERDO, S. i RUBÍ, G. (coord.). *Els orígens del republicanisme nacionalista. El Centre Nacionalista Republicà a Catalunya (1906-1910)*. Barcelona: Centre d'Història Contemporània de Catalunya i Generalitat de Catalunya, 2009.

La Jove Catalunya. Antologia (a cura de Margalida Tomàs), Barcelona: La Magrana, 1992.

LLORENS, Jordi. *La Unió Catalanista i els orígens del catalanisme polític*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

–, *La Lliga de Catalunya i el Centre Escolar Catalanista*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1996.

NADAL, J. [*et al.*]. *El Memorial de Greuges i el catalanisme polític*, Barcelona: La Magrana i Institut Municipal d'Història, 1986.

OLIVAR, Rafael. *Prat de la Riba*. Barcelona: Aedos, 1964.

Organització i mitjans per a l'autonomia. Reus, 1893. Barcelona/Vic: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives i Eumo, 1992.

Pich i Mitjana, Josep. *El Centre Català. La primera associació política catalanista (1882-1894)*. Catarroja/Barcelona: Afers, 2002.

–, *Federalisme i catalanisme: Valentí Almirall i Llozer (1841-1904)*. Vic: Eumo, 2004.

Riquer, Borja de. *Lliga Regionalista: la burgesia catalana i el nacionalisme (1898-1904)*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

Rovira i Virgili, Antoni. *Els polítics catalans*. Barcelona: [s. n.], 1929.

Sàiz, Carles (coord.). *Epistolari Lluís Domènech i Montaner (1878-1903)*. Volum I. Canet de Mar: Els 2 Pins, 2013.

–, *Epistolari Lluís Domènech i Montaner (1904-1923)*. Volum II. Canet de Mar: Els 2 Pins, 2013.

Termes, Josep; Colomines, Agustí. *Les Bases de Manresa de 1892 i els orígens del catalanisme*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

–, *Patriotes i resistents. Història del primer catalanisme*. Barcelona: Base, 2003.

Tomàs, Margalida. «La Jove Catalunya» a *Estudis de llengua i literatura catalanes II. Homenatge a Josep M. de Casacuberta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981.

Verdaguer i Callís, Narcís. *La primera victòria del catalanisme*. Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1919.

EL MODERNISME ARQUITECTÒNIC: UN ART INTERNACIONAL INTERDISCIPLINARI*

Josep Fàbregas Roig

Universitat Rovira i Virgili

Centre de Lectura

* Conferència desenvolupada el 8 de març del 2016, dins les Jornades d'Arquitectura Modernista: «El Modernisme. Domènech i Montaner i el seu temps». Josep Fàbregas Roig és membre del grup d'investigació consolidat: Ideologies i Societat a la Catalunya Contemporània (ISOCAC), reconegut per la Generalitat de Catalunya.

El novembre de l'any 2000 es va celebrar el Primer Seminari sobre Modernisme, l'escenari va ser el Centre de Lectura i el Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata. Els organitzadors van ser el Centre de Lectura, l'IMAC i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. Hi varen intervenir: Josep Murgades, Magí Sunyer, Anna Sallés, Albert Arnavat, Lluís Domènech Girbau, Juan José Lahuerta, Antoni Pàmies, Mireia Freixa, Margarida Casacuberta i Pere Anguera, que també n'era el coordinador. Anteriorment, el 1983, l'Escola Taller d'Art de la Diputació i el Negociat de la Generalitat de Catalunya a Reus havien organitzat: Modernisme a Reus.[1]

Introducció

Durant l'últim terç del segle XIX la cultura, i més concretament l'art i la literatura, es va veure sacsejada per un debat intel·lectual que enfrontava els defensors de l'academicisme amb els que propugnaven la innovació. Com a resultat es van produir trencaments que van afectar tots els àmbits: literari, lingüístic, arquitectònic i arts plàstiques. El concepte de modernitat es va vincular a la idea de renovació profunda de la vida social i política.[2]

A finals del segle XIX i començament del XX, a Europa, com a reacció a l'historicisme –neogòtic– i al naturalisme, sorgirà un moviment cultural i artístic anomenat Modernisme. Els artistes i escriptors s'allunyaven cada vegada més dels gustos de la societat; l'arquitectura havia

1 ANGUERA NOLLA, Pere i altres. *Reus i el Modernisme*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2001, p. 9-10.
2 RIQUER PERMANYER, Borja de. «El Modernismo, una aventura cultural». D. A. *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Ediciones Lunwerg, 2001, p. 9-13.

esdevingut un art rutinari, s'alçaven blocs de pisos, fàbriques i edificis públics construïts amb una barreja d'elements mancats de qualsevol relació amb la realitat arquitectònica; a les façanes d'aquests edificis, s'hi afegien –sense gaire coherència– ornaments procedents dels estils tradicionals. Era com si s'hagués arribat a un carreró sense sortida, encara que molts arquitectes compartien aquest concepte, potser per complaure els consumidors.[3]

El Modernisme serà un art eminentment decoratiu en el qual predominarà la línia corba, l'abundància de color i el gust per les formes vegetals. Cercant una arquitectura més lliure va incorporar noves tècniques i materials com la ceràmica, els vitralls o el ferro forjat; en detriment dels estils tradicionals, volia mostrar una nova manera de fer. El simbolisme, l'arabesc i la influència de l'art japonès seran alguns dels elements que el nodriran.

S'estendrà a disciplines com la literatura, la música, les arts plàstiques i les arts aplicades. El Modernisme tampoc no es podria entendre sense l'obra d'escriptors com Gustave Flaubert, Artur Rimbaud, Paul Verlaine, Gabriele D'Annunzio o Maurice Maeterlinck, dels quals trobem referències en publicacions catalanes i els quals van exercir força influència en alguns dels nostres autors.[4] La música hi va ser present amb els compositors Claude Debussy, Jean Sibelius i, fins i tot, Richard Wagner. A Catalunya, els referents literaris seran les revistes l'*Avenç* (1881), *Pèl & Ploma* (1899), *Joventut* (1900), *Quatre Gats* (1899) o *Catalònia* (1906), i els al·lusius a la música estarien representats per Josep Anselm Clavé, Enric Granados, Lluís Millet, Enric Morera o Felip Pedrell, per citar els més anomenats.

El Modernisme català va connectar plenament amb aquest fenomen, que estava succeint a Europa, en l'àmbit de les arts i de les lletres; al mateix temps, el vell continent es va veure enriquit per les aportacions catalanes. Aquest nou concepte artístic trobarà ressò en diversos països, on va tenir una terminologia similar que «permeten de posar en relleu les afinitats creatives i el paral·lelisme dels processos culturals entre Europa i Catalunya durant el tombant de segle».[5]

3 Gombrich, Ernst H. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 425.
4 En relació amb les influències literàries, consulteu: MURGADES BARCELÓ, Josep. «Les literatures del canvi de segle (xix-xx)», dins Anguera Nolla, Pere i altres. *Reus i el Modernisme.* Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2007, p. 13-25.
5 Murgades Barceló, Josep. «El Modernisme o l'excepció com a norma». *Seminari el Curs per la Lectura.* Curs 1990-1991. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 19-37.

Jugendstil a Alemanya, Sezession a Àustria, Art Nouveau a Bèlgica i França, Modern Style a Gran Bretanya, Nieuwe Kunst a Holanda, Liberty (*stile floreale*) a Itàlia i Modernisme a Catalunya seran els termes emprats als diferents països. A Alemanya la denominació derivava de la revista *Jugend*, fundada per George Hirth, que des del 1896 es publicava a Munic; l'equivalent a Catalunya, *Joventut*, veuria la llum a Barcelona el 1900.[6]

El Modernisme serà un art particular. Tot i les similituds, cada autor va imprimir a la seva obra un segell personal, que reflectia el seu temperament. Buscar els orígens del Modernisme no és fàcil, el professor, assagista i crític d'art Arnau Puig insinua que l'esperit del Modernisme, fins i tot, es podria trobar en Marià Fortuny:

> Para Fortuny se ha acabado la anécdota como elemento dinamizador del cuadro: lo primero que importa son los problemas formales y estrictamente plásticos que, al tratarse de cuadros, son los colores y el espacio donde se disponen.[7]

A mitjan segle xix, William Morris, juntament amb Edward Burne-Jones i John Ruskin, escriptors, dissenyadors i artistes vinculats als prerafaelites, propugnarien un canvi de tendència en l'art a l'Anglaterra d'aquella època. Com una alternativa a la deshumanització de la industrialització alienant, Morris va reivindicar els oficis artesans –*Arts and Crafts*–, que després tanta importància tindrien en el desenvolupament del Modernisme.[8] Pretenia reformar les arts i els oficis, per substituir la producció en sèrie per productes artesanals, amb Ruskin creia que la regeneració de l'art es podia aconseguir recuperant el context medievalista.[9]

La cronologia és diversa; el 1875 Antoni Gaudí treballava en els fanals de la plaça Reial a Barcelona, el 1881 la seva activitat el situava a la capella de les religioses de Jesús i Maria de Tarragona, on va dissenyar l'altar i els setials, la seva primera obra d'envergadura seria el 1885, amb l'inici del palau Güell.[10] La casa Tassel, de Victor Horta va ser del 1893; la casa Majòlica d'Otto Wagner, del 1898.

6 Sembach, Klaus-Jürgen. *Jugendstil. Die utopie der versönhnung*. Köln: Taschen, 1990. Murgades Barceló, Josep. «El Modernisme o l'excepció com a norma». *Seminari el Curs per la Lectura.* Curs 1990-1991. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 19-37.
7 Puig Grau, Arnau. «La invención del Modernismo». D. A. *Modernismo y modernistas.* Barcelona: Lunwerg, 2001, p. 292, 295.
8 Cerdà Surroca, Mariàngela. «Tiempo del Modernismo», dins *Modernismo y modernistas,* p. 372.
9 Gombrich, Ernst H. *Historia del Arte,* p. 426.
10 Bergós, Joan. *Antoni Gaudí. Arquitecte genial. Vida i obra*. Barcelona: Editorial Millà, 1972, p. 228-229.

Breu recorregut pel Modernisme europeu

A França, el terme Art Nouveau té l'origen en la Maison de l'Art Nouveau o Maison Bing, una sala d'exposicions que portava el nom del seu fundador, Sigfried Bing, conegut com a Samuel Bing, introductor de l'art japonès. Bing era d'origen alemany i procedia d'una família amb llarga tradició de comerciar amb objectes decoratius de luxe, especialment rellotges i porcellanes que importava de França, destinades a grups socials d'alt poder adquisitiu.

A Itàlia, Lo stile Liberty derivava de la botiga modernista londinenca Liberty, importadora també d'articles japonesos, a finals del segle XIX.[11] Com podem veure els adjectius «nou», «modern» o «llibertat», van ser essencials per identificar el nou art. A Catalunya va tenir un gran ressò; enlloc aquest estil va tenir tanta importància com al nostre país. El trobem vinculat a la prosperitat de la burgesia catalana i a l'aparició de la ideologia nacionalista, que pretenia desvincular la imatge de Catalunya de la resta de l'Estat.

Anglaterra va ser un dels primers llocs on crítics i artistes, veient aquelles imitacions repetitives poc harmonioses i gens originals, van mostrar la seva disconformitat. John Ruskin i William Morris contemplaven una reforma de les arts i els oficis i pretenien substituir la producció en massa per les manufactures manuals, cosa que significava retornar als conceptes medievalitzants; calia un Art Nou, un estil ornamental propi de la nova arquitectura de ferro i de vidre, el moviment Arts & Crafts compliria aquesta missió.[12]

A Àustria va sorgir el grup de la Sezession que, en un clar significat rupturista respecte l'art oficial, significava la liquidació d'una etapa per donar pas a una nova estètica; Josep Murgades ho palesa amb el lema d'aquest corrent: «*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*» (A l'època el seu art, a l'art la seva llibertat).[13]

Difusió del Modernisme a Europa

A la dècada dels anys 90 del segle XIX, a Escòcia, hi trobem la figura de Charles R. Mackintosh. Els elements bàsics del seu pensament eren tan

11 FAHR-BECKER, Gabriele. *El Modernismo*. Potsdam: hf Ullmann, 2012, p. 22-23.
12 GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte,* p. 426.
13 MURGADES BARCELÓ, Josep. «El Modernisme o l'excepció com a norma»…, p. 19-37.

propers al funcionalisme de Louis Sullivan[14] que no semblava pertànyer a l'Art Nouveau. Les obres de referència són l'Escola d'Art de Glasgow (1897-1909) i la Hill House (1902-1904), una casa ubicada vora el mar, encàrrec de l'editor Walter Blackie; l'edifici i el mobiliari dissenyats pel mateix Mackintosh formaven un conjunt unitari. La difusió de l'obra de Mackintosh, a través de revistes i exposicions d'arquitectura, va influir de manera notable arreu d'Europa, especialment en els arquitectes Otto Wagner, Josef Hoffmann, Joseph M. Olbrich, referents de l'Escola de Viena; Peter Behrens, fundador de la Sezession de Munic, o l'arquitecte, dissenyador i pintor belga Henry Van de Velde, fundador a Alemanya de l'Escola d'Arts i Oficis de Weimar, coneguda després de la primera guerra mundial com la Bauhaus.[15]

A França, a mitjan segle XIX, la família Bing va expandir el negoci i va obrir una sucursal a París, on es traslladarà Sigfried el 1854; en aquesta època l'empresa alemanya participa de diverses inversions, entre d'altres en una fàbrica de porcellana que oferia peces de gran qualitat. L'esclat de la guerra francoprussiana va significar una època difícil, tant per la qüestió de crisi econòmica com per la política. En aquesta època, Bing es va interessar cada vegada més pels objectes d'art asiàtic, especialment el japonès, fins al punt que, per estrènyer els lligams comercials, va viatjar al Japó. Els contactes realitzats li van permetre organitzar exposicions d'art japonès i convertir-se en un dels més importants importadors. Cap al 1895, la saturació dels mercats i possiblement una certa pèrdua d'interès per l'art oriental va fer que canviés l'orientació del seu negoci i introduís objectes de l'Art Nouveau, va ser quan va reformar la botiga del carrer de Provence, 22. El canvi més gran es podia apreciar a la façana, amb una decoració de motius vegetals, obra de Frank Branwyn, que recorden

14 FILLER, Martin. «Louis Sullivan, 1856-1924: el maestro constructor». *Arquitectura Viva, El siglo americano,* núm. 84 (2000), p. 16-33.
15 JANSON, H. W. *El mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 1188-1191. GARCÍA VILLARAN, A. «Antiacadémicos: les Vinght, la Secesión de Viena y el "Mundo del arte"». *Activarte*. 4 (2011), p. 10-16. Consulta del 09/12/2015 a: dialnet. unirioja. es/descarga/articulo/4026009. pdf. CHARLES RENNIE MACKINTOSH SOCIETY. Consultat el 10/12/2015 a: http://www. crmsociety. com/. KLICZKOWSKI, Sol. *Otto Wagner.* Madrid: Editor H. Kliczkowski, 2002. ANDERSON, Stanford. *Peter Behrens 1868-1940*. Milà: Electa, 2002. SARNITZ, August. *Otto Wagner: 1841-1918: precursor de la arquitectura moderna.* Colònia: Taschen, 2005; *Josef Hoffmann,1870-1956: en el universo de la belleza.* Madrid: Arlanza, 2008. BILLCLIFFE, Roger. *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawings & interior designs.* Moffat, Dumfries & Galloway: Cameron & Hollis, 2009. DOLGNER, Dieter. *Henry van de Velde in Weimar 1902-1917.* Weimar: Verlag und Datenbank Für Geisteswissenschaften Geisteswissenschaften, 1996.

l'obra de William Morris. A la galeria anomenada precisament l'Art Nouveau, que va obrir el 26 de desembre del 1895, hi exposava peces de joieria, ceràmica, mobiliari, pintura i escultura, de la nova tendència. La inspiració per fundar un negoci d'aquest tipus li va venir quan, en un viatge a Brussel·les, va conèixer La Maison d'Art, que s'havia inaugurat el juny del 1894, al carrer de la Montagne aux Herbes Potagères i que a finals del mateix any es traslladarà a l'avinguda de la Toison d'Or. La mostra fugia del que podia ser una botiga tradicional, perquè els objectes es mostraven en el context del seu ús habitual, lluny de l'amuntegament que es podia apreciar en els comerços convencionals. A més, completant l'oferta artística, s'organitzaven conferències, concerts i representacions teatrals; aquesta característica era la que diferenciava els dos establiments, el de París era més mercantilista; al projecte de Bing, li mancaven aquests complements. Malgrat que els artistes d'avantguarda exposaven en altres llocs, va presentar obres de pintors tan coneguts com Paul Signat, Édouard Vuillard, Paul Sérusier, Paul Besnard, Édouard Munch o d'escultors com Constantin Meunier; també va mantenir una certa relació amb Vincent Van Gogh. L'aventura va durar nou anys, fins que el 1904 va tancar la botiga; Sigfried Bing moriria el setembre de l'any següent. El negoci d'art asiàtic el continuaria el seu fill Marcel. L'art japonès el convertirà en el gran inspirador dels artistes plàstics d'aquesta època.[16]

Aprofitant l'estada a Brussel·les, Bing va contactar amb Henry van de Velde i Victor Horta, segurament devia buscar assessorament pel seu projecte. Van de Velde, arquitecte, decorador i pintor, va dissenyar mobles i interiors per les botigues de Bing;[17] mentre que Horta, aleshores conegut arquitecte –ja havia construït les cases Autrique, Tassel, Frisson i Winssinger– estava lluny d'acceptar les propostes del *marchand* francoalemany; d'altra banda, les difícils relacions entre Van de Velde i Horta dificultaven l'entesa.[18]

16 Weisberg, Gabriel P. «Un negocio de familia. De Hamburgo a París», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, p. 9-31. Becker, Edwin. «Los salones de l'Art Nouveau», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, p. 115- 149.
17 Encyclopaedia Britannica. http://www. britannica. com/biography/Henry-van-de-Velde .
18 Weisberg, Gabriel P. «Un negocio de familia…», p. 9-31. Thiébaut, Philippe. «La inauguración de la Maison de l'Art Nouveau. Bing y Bélgica», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, p. 99-112.

A França, l'arquitecte modernista més conegut va ser probablement Héctor Guimard (1867-1942); tot i que originàriament seguia els esquemes historicistes d'Eugène Violet Le Duc, el 1895, en un viatge a Bèlgica, va entrar en contacte amb Horta, autor de la casa Tassel, el qual influirà en la seva obra posterior. El 1898 –quan encara era un desconegut–, la vídua Elisabeth Fournier li va encarregar un bloc de 36 apartaments, el Castel Bèranger (1895), que li proporcionaria un gran reconeixement. A inicis del segle xx, el banquer Adrien Bénard, president de la companyia del metro de París, li va encarregar el disseny de les estructures dels accessos a les estacions. Es tractava d'una decoració arquitectònica i naturalista, coneguda com a Style Metro. Més endavant, Guimard va edificar l'Hôtel Paul Mezzara (1910), encàrrec d'aquest industrial tèxtil, i la seva pròpia casa, l'Hôtel Guimard (1912), projectada amb motiu del seu casament. Guimard treballava amb ferro colat, bronze, vidre i materials flexibles, cercant la integració amb l'espai –elements que trobem tant en els seus projectes de les estacions de metro com en les seves singulars construccions.[19]

Fa un moment ens hem referit a Henry Van de Velde i a Víctor Horta. A Horta (1861-1947), li devem el primer edifici plenament modernista: la casa Tassel situada al carrer Paul-Èmile Janson, 6 de Brussel·les, que va construir el 1893. Amb aquesta construcció trencava amb la planificació tradicional de les residències burgeses de Brussel·les, imposades per la divisió en parcel·les allargades i estretes. La llum arribava a l'interior a través de dues fonts adossades a les parets mitjaneres, una sobre el jardí d'hivern i l'altra damunt la caixa de l'escala; aquesta solució el va obligar a organitzar la casa en dues seccions, connectades a cada pis per passadissos. La part del davant era la destinada a l'activitat intel·lectual del seu propietari, mentre que la del darrere es reservava a la vida familiar.[20] L'edifici, un encàrrec d'Emile Tassel, professor a la universitat d'aquella capital, consta de tres plantes edificades entre mitgeres; el cert és que, amb una façana estreta, no presentava gaires possibilitats estètiques ni lumíniques. Amb tot, les formes corbes, el predomini dels buits sobre els massissos i el diferent disseny segons

19 Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*. Potsdam: hf Ullmann, 2012. Descouturelle, Frédéric; Mignard, André; Rodriguez, Michel. *Le Métropolitain d'Hector Guimard*. París: Somogy éditions d'art, 2003. Vigne, Georges. *Hector Guimard: architect designer, 1867-1942*. París: Moreau, 2003.
20 Aubry, Françoise. *Horta. The ultimate Art Nouveau Architect*. Gant: Ludion Editions, 2005, p. 34-45.

els pisos la van dotar de personalitat. Al primer pis, es poden veure les finestres separades per columnes de pedra; al segon, hi trobem un balcó alt, amb columnes de metall i forjats; mentre que, al tercer, s'obre una terrassa. L'espai interior el va organitzar a partir del rebedor, amb una escala que ordena la disposició de les habitacions en els tres pisos, i també hi havia un soterrani. Al primer, hi va posar el vestíbul, la sala d'estar, el guarda-roba, l'estudi i una sala; al segon, un dormitori i dues sales; i, al tercer, la sala de treball i les habitacions del servei. Pel que fa als materials, a la façana domina la pedra, el ferro i el vidre. No va voler dissimular el ferro; al mateix temps que permetia una estructura funcional és també decoratiu: bigues i columnes estan a la vista i esdevenen un element ornamental bàsic. Els suports estan formats pel mur, tractat de manera molt plàstica a la façana, ondulant-se; mentre que a l'interior ha desaparegut, deixant a la vista l'espai obert i les columnes primes de ferro fos, que tenen una funció estructural, però també decorativa. La decoració és abundant, amb predomini de les línies corbes i ritme ondulant d'inspiració vegetal; la trobem als mosaics del paviment, baranes, columnes, tulipes dels llums, frontisses de les portes, fins i tot es van fabricar els mobles seguint la mateixa tipologia, per crear un conjunt unitari;[21] aquest mateix criteri va seguir a la casa Solvay (1895). En els dissenys, estructures d'acer incloses, Horta, en introduir les línies corbes i fugir de la simetria, va rebre la influència de l'art japonès.[22]

A Àustria el moviment modernista, com ja s'ha dit, el va liderar el grup de la Sezession. La Sezession de Viena es va fundar el 1897 i va representar el començament de la modernitat a Àustria i, com a Munic o a Berlín, va servir per trencar amb les acadèmies de belles arts. A la Sezession, s'hi van aplegar els artistes joves i els descontents que, com a altres indrets, pretenien reinterpretar els estils del passat, davant l'empenta de la revolució industrial. L'associació va sorgir de l'escissió de la Künstler Hausgenossenschaft, una comunitat d'artistes creada a Viena el 1861, perquè no valorava suficientment els nous moviments d'avantguarda que sorgien a París, Munic o Berlín. Un dels artistes més crítics va ser el pintor simbolista Gustav Klimt, portaveu de la cinquantena de membres fundadors; col·laboradors seus van ser els arquitectes Josef Hoffmann, Joseph M. Olbricht i Otto Wagner, el dissenyador i

21 Kliczkowski, Sol. *Victor Horta.* Madrid: Editor H. Kliczkowski, 2003, p. 14 i s. Aubry, Françoise. *Horta*: the ultimate art…, p. 34-45.
22 Gombrich, Ernst. H. *Historia del Arte…,* p. 426.

innovador de les arts aplicades Koloman Moser, els pintors Carl Moll, Alphons Mucha i Max Kurzweil. El president d'honor del grup era Rudolf von Alt, un pintor que havia nascut el 1812, que superava la vuitantena d'anys i que, per tant, ja no era un jove.[23]

Klimt va ser l'autor del cartell *Teseu i el Minotaure* (1898) que donava a conèixer la primera exposició d'art de la Sezession. El cos nu de Teseu va ser censurat i el pintor va haver d'ocultar una part del cos de l'heroi darrere uns arbres. En aquella primera mostra, també hi van intervenir James Whistler, John Singer Sargent, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, August Rodin o Jan Toorop.[24] Olbrich i Hoffmann van organitzar i distribuir les més de 500 obres que es van presentar, de les quals es van vendre gairebé la meitat. L'exposició, a la qual va acudir l'emperador Francesc Josep I, va aplegar 57.000 visitants.[25]

A falta d'un manifest, el grup va editar la revista *Ver Sacrum.* La portada del primer número, del gener del 1898, la va realitzar Alfred Roller, que seria president del col·lectiu entre 1902 i 1905.[26] Klimt hi va col·laborar molt sovint amb nombrosos dibuixos. La rellevància que va assolir la Sezession va facilitar que s'hi afegissin personatges importants com, entre d'altres, l'arquitecte Otto Wagner.

Otto Wagner (1841-1918), procedia d'una família acomodada; el seus pares procedien de la burgesia terratinent. Va cursar estudis, primer, a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena i, posteriorment, a la Reial Acadèmia d'Arquitectura de Berlín. Va ser un artista de la transició; tal com el defineix l'historiador de l'art Otto Antonia Graf, Wagner pertanyia a dues èpoques. La seva obra, juntament amb un gran nombre de projectes, mostra amb precisió el moment en què el nou dinamisme va emergir de l'arquitectura estàtica que fins aleshores havia prevalgut. La raó per la qual el desenvolupament de la seva arquitectura és resultat de buscar d'una forma aparentment sense esforç, de manera natural i senzilla, només es pot explicar pel fet que la seva obra va fer possible donar a conèixer la connexió entre historicisme, Art Nouveau i modernitat.

23 Fahr-Becquer, Gabriele. *El Modernismo*. Colònia: Könemann, 1996, p. 336-338. Artigas, Isabel. *Klimt*. Madrid: Tikal Ediciones, 2010, p. 75-76.
24 Fahr-Becquer, Gabriele. *El Modernismo…,* p. 339-340.
25 Artigas, Isabel. *Klimt*…, p. 87-88. Faerna García-Bermejo, José M. *Klimt: Simbolisme*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
26 Charles, Victoria; Klaus, Carl. *The Viennese Secession*. Nova York: Parkstone Press International, 2011, p. 139. Roller va col·laborar com a escenògraf en diverses òperes de Richard Wagner i de Richard Strauss, també va ser un dels fundadors del Festival de Salzburg.

Aquesta diversitat va ser característica de la personalitat de Wagner, al mateix temps va ser realista i visionari, a la vegada que arquitecte, així com promotor i autor d'innovadores publicacions d'arquitectura i art. En l'etapa de joventut va edificar un gran nombre de residències familiars. El 1886 va construir una vil·la a Hütteldorf, a prop de Viena, que recordava les d'Andrea Palladio. Aquesta construcció preludiava les futures creacions, caracteritzades per la bellesa i la funcionalitat, concepte que el mateix any havia publicat a *Modern Architecture*.[27]

Wagner havia explicat el gir cap a l'arquitectura funcional a la introducció del llibre *Einige Scizzen, Projecte u. Ausgeführte Bauwerke* (1889). En el tractat *Modern Architecture* (1896) anunciava la seva conversió renunciant a l'historicisme; elaborat com un manual per als seus estudiants va pretendre fer comprensible les característiques de la nova arquitectura i es va convertir en el manifest fundacional de l'arquitectura del segle XX.[28]

Wagner va fer néixer l'Art Nouveau amb el conjunt de cases, entre elles la Linke Wienzeile, la casa Majòlica, construïda entre el 1898 i el 1899, un referent de l'Art Nouveau vienès. Per aquesta època es va convertir en membre de la Sezession de Viena, s'havia segellat el trencament amb la tradició; però ni les màximes autoritats ni l'opinió pública no hi estaven gaire d'acord, fins al punt de perdre alguns encàrrecs pels quals competia. Malgrat tot, Wagner no es va deixar desanimar ni intimidar per aquestes reaccions. Molts dels projectes de la seva obra tardana, com el Museu Municipal Kaiser Franz Josef, van restar inacabats. Això és força trist tenint en compte que l'obra de Wagner, en l'última fase, va tenir un gran interès. En aquest període és quan podem trobar les seves obres mestres, moment en què es produeix l'últim pas cap al Modernisme, com l'edifici de la Caixa d'Estalvis Postal i l'església de Sant Leopold a Steinhof, ambdós de 1903.[29]

L'obra més emblemàtica de l'Art Nouveau d'Otto Wagner va ser, probablement, els edificis situats a Linke Wienzeile, 38, 40 i cantonada amb Köstlergasse. Va ser el projecte més gran d'habitatges fet fins aleshores; en ser el propietari va poder desenvolupar-lo lliurement. Les cases tenen una estructura perfectament unificada, amb altures similars, la Majolikahaus –la de dimensions més grans– es connecta a les altres

27 Sarnitz, August. *Otto Wagner (1841-1918)*. Köln: Taschen, 2005, p. 9-11.
28 Sarnitz, August. *Otto Wagner...*, p. 13.
29 Sarnitz, August. *Otto Wagner*…, p. 14.

dues amb dues columnes de balcons, endarrerits respecte a la línia de façana, que ajuden a integrar-les com si fos un sol bloc. L'originalitat es troba en els plafons fets de ceràmica ornamental (rajoles Majolika). Des de la part inferior s'observa una gradació dels elements florals que va en augment, combinant roses i verds fins a arribar a la part superior, on es troben els caps d'uns lleons que, sota la cornisa, emmarquen les finestres; en canvi, els altres dos edificis mostren una façana arrebossada, el del número 38 presenta un parament blanc decorat amb estuc daurat, realitzat per Kolo Moser, i medallons de bronze, que contenen figures femenines, dissenyats per Othmar Schimkovitz. En aquest edifici, destaca el xamfrà, amb una galeria a la part superior, que el dota d'una gran personalitat. A fi de donar-los funcionalitat hi va instal·lar ascensors, al voltant dels quals giraven unes escales helicoïdals, i va posar-hi quartos de bany a les habitacions. La façana del número 3 de Köstlergasse, gairebé no presenta decoració. A l'entresòl d'aquest edifici, Wagner hi va situar un apartament que utilitzava per pernoctar quan anava al centre de Viena. El mobiliari s'integra totalment amb els espais, sense perdre el caràcter pràctic; fet amb fusta de qualitat, seguia els seus dissenys i va ser fabricat amb molta cura per artesans seguidors seus. Destaca l'ús de nous materials com el llautó, el níquel i el vidre.[30]

Deixeble de Wagner va ser l'arquitecte i dissenyador austríac Joseph M. Olbrich, al qual ens hem referit anteriorment com un dels fundadors de la Sezession. Entre el 1897 i el 1898 construiria la seu permanent d'aquest grup d'artistes: el Palau de la Sezession. L'edifici es va alçar amb força rapidesa i va estar a punt per a la segona exposició del grup el novembre de 1998; es va pensar com una obra d'art total, un lloc per mostrar l'art que aleshores dominava el món artístic.[31]

El 1899, el gran duc Ernst Ludwig el va convidar a viatjar a la ciutat de Darmstadt, a l'estat de Hesse, on el nét de la reina Victòria d'Anglaterra, influït per les idees de Ruskin i de Morris –en relació amb els Arts & Crafts–, va donar suport a la Colònia d'Artistes, que es va ubicar a la Mathildenhöhe, en un terreny cedit pel mateix duc. El pintor Hans Christiansen, l'escultor Rudolf Bosselt, l'il·lustrador Paul Bürck i el decorador Patriz Huber van ser els primers en arribar; més endavant els van seguir l'esmentat Olbrich, Peter Behrens i l'escultor Ludwig

30 Sarnitz, August. *Otto Wagner*…, p. 49-53. Antonucci, Micaela. *Otto Wagner*. Milà: Motta Cultura, 2009, p. 54-57.
31 Artigas, Isabel. *Klimt*…, p. 89-91.

Habich. La fundació oficial va ser l'1 de juliol del 1899 i l'any següent se celebraria la primera exposició. Olbrich es va convertir en el motor d'aquest col·lectiu; a Darmstadt va construir la major part de les cases modernistes de la Colònia, tot i que Behrens hi va edificar la seva. Quan va arribar a Darmstadt, Olbrich ja era conegut, a Viena, per ser l'autor de l'edifici de la Sezession. La prematura mort de l'arquitecte el 1908 va impedir l'evolució del seu art.[32]

Podem apreciar, malgrat la distància espacial que els separava, la interacció que hi havia entre els diferents nuclis artístics. Qui més qui menys viatjava; per tant, no era estrany conèixer què es coïa a París, què passava a Brussel·les, quines eren les novetats a Viena… El crític d'art Raimon Casellas, el 1889, visitava l'Exposició Universal a París; allí es va trobar amb les pintures dels prerafaelites –aleshores força discutits–, la seva contemplació va servir per rectificar l'opinió que li mereixien. Alexandre de Riquer també va conèixer l'obra d'aquests artistes i va contribuir a propagar-los per Catalunya. La revista *Joventut* va publicar el 1900 un fragment, *El cel*, de l'obra de Ruskin *Modern Painters*. Tres anys després la Biblioteca Joventut editava una traducció de la mateixa obra, amb el títol *Natura,* on es definia l'estil prerafaelita.[33]

Les estades de Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Miguel Utrillo a París els van permetre conèixer la vida bohèmia i l'art avantguardista de París. Resultat d'aquesta experiència va ser l'obertura d'Els Quatre Gats –un referent del Modernisme– i la difusió de nombrosos cartells que reproduïen aquesta estètica. El 1896 i el 1898 la sala Parés va organitzar sengles exposicions de cartells modernistes, amb obres d'Alphons Mucha, Théophile Steinlen, Henry Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, entre altres. D'aquests, Mucha es va convertir en un referent; entre els seus seguidors tenim els esmentats De Riquer, Rusiñol, Cases, així com Gaspar Camps, Adrià Gual, Ricard Opisso o Xavier Gosé.[34]

Alphons Mucha (1860-1939), que havia nascut a Ivančice, prop de Brno, ben aviat va mostrar les seves dots pel dibuix i pel disseny. El 1887, després de passar per Brno, Viena i Munic, treballant en diverses feines com a pintor, dissenyador o com a il·lustrador de diaris i revistes, va arribar a París; a la capital francesa, gràcies a la protecció del comte

32 Fahr-Becquer, Gabriele. *El Modernismo…,* p. 235-245. *Art Directory*. Consultat el 14/02/2016 a: http://www. joseph-maria-olbrich. com/

33 Cerdà Surroca, Mariàngela. «Tiempo del Modernismo». D. A. *Modernism…,* p. 372-374.

34 Arwas, Victor. «Alphonse Mucha», dins *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducció, Modernitat, Utopia.* Barcelona: Fundació "La Caixa", 2008, p. 37.

Khuen Belasi, va perfeccionar els coneixements pictòrics. També va conèixer Gauguin i altres pintors d'avantguarda, aleshores Mucha va començar a ser conegut com a il·lustrador. La revista *Le Petit Français illustré,* de l'editor Armand Colin, el setmanari *La Vie Populaire*, *Le Figaro Illustré*, *La Illustration* o *Le costume au théâtre* publicaven els seus treballs. L'empenta definitiva li va venir amb l'encàrrec del cartell anunciador de *Gismonda* (1894)*,* una obra de teatre que Sarah Bernhardt representava a París; l'èxit que va tenir amb aquest treball va obrir un període de col·laboració amb l'actriu, recordem els cartells que va elaborar per a *La dame aux camélias* (1896), *La Samaritaine* (1897), *Medee* (1898) o *Hamlet* (1899). Mucha no només li va dissenyar cartells, hi hem d'afegir també decorats, vestits i, fins i tot, pentinats. Als cartells teatrals s'hi van sumar els dedicats a mostres d'art i exposicions universals; els treballs de Mucha es van ampliar a anuncis de productes de diverses marques –de xampany entre d'altres–, així com dissenys de joies,[35] paquets i llaunes o cartes de menús de restaurants. Especialment celebrades van ser les sèries de plafons que, a finals del segle XIX, va dedicar a diverses temàtiques: *Les Estacions* (1897), *Les Flors* (1898), *Les Arts* (1898), *Els moments del dia* (1899), *Les pedres precioses* (1900), *La Lluna i els estels* (1902).[36] A l'etapa final de la seva vida va expressar l'esperit nacionalista amb la creació de vint enormes quadres que va dedicar a l'*Epopeia Eslava*, on descriu la història d'aquest poble.[37]

A Itàlia trobem l'obra de Pietro Fenoglio, arquitecte i enginyer, probablement el més destacat representant de l'art Liberty, que va intervenir activament en l'Exposició Internacional d'Art Modern Decoratiu de Torí del 1902. De les seves obres tenim la seva pròpia residència: la casa Fenoglio Lafleur (1902), considerada com l'exemple més paradigmàtic de l'art Liberty.

Ernesto Basile, arquitecte i professor, va ser autor de l'edifici residencial Villino Florio (Roma, 1902). De Giovanni Batista Bossi, constructor d'edificis modernistes a Milà, destaquem la casa Galimberti (1903). Giuseppe Sommaruga, milanès, va projectar el Palazzo Castiglione (Milà, 1901). Giulio Ulisse Arata té obres a Milà, a Nàpols; i va ser autor, amb Gioacchino Luigi Mellucci, del Palazzino Paradissiello

35 Georges Fouquet, un conegut joier, el va contractar com a dissenyador.

36 Arwas, Victor. «Alphonse Mucha»…, p. 29-42.

37 Hudowicz, Florence. «L'Épopée slave, une épopée en toutes lettres», dins *Alfons Mucha*. París, Somogy Editions d'Art, 2009. p. 339-354.

(1909) i, amb Giusseppe Mannajuolo i Gioacchino Luigi Mellucci, tots dos a Nàpols, del Palazzo Mannajuolo (1909).

Bibliografia

ANGUERA NOLLA, Pere i altres. *Reus i el Modernisme*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2001.

ANDERSON, Stanford. *Peter Behrens 1868-1940*. Milà: Electa, 2002.

ARWAS, Victor. «Alphonse Mucha», dins *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducció, Modernitat, Utopia.* Barcelona: Fundació "La Caixa", 2008.

AUBRY, Françoise. *Horta: the ultimate art nouveau architec.* Gant: Ludion, 2005.

BECKER, Edwin. «Los salones de l'Art Nouveau», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing.* Barcelona: Lunwerg Editores, 2004.

BILLCLIFFE, Roger. *Charles Rennie Mackintosh: the complete furniture, furniture drawings & interior designs.* Moffat, Dumfries & Galloway: Cameron & Hollis, 2009.

CERDÀ SURROCA, Mariàngela. «Tiempo del Modernismo». D. A. *Modernismo y modernistas.* Barcelona: Ediciones Lunwerg, 2001.

DESCOUTURELLE, Frédéric; MIGNARD, André; RODRIGUEZ, Michel. *Le Métropolitain d'Hector Guimard*. París: Somogy éditions d'art, 2003.

DOLGNER, Dieter. *Henry van de Velde in Weimar 1902-1917.* Weimar: Verlag und Datenbank Für Geisteswissenschaften Geisteswissenschaften, 1996.

FAHR-BECKER, Gabriele. *El Modernismo*. Potsdam: hf Ullmann, 2012.

FILLER, Martin. «Louis Sullivan, 1856-1924: el maestro constructor». *Arquitectura Viva. El siglo americano,* núm. 84 (2000), p. 16-33.

GARCIA VILLARAN, A. «Antiacadémicos: les Vinght, la Secesión de Viena y el "Mundo del arte"». *Activarte*, 4 (2011), p. 10-16. Consulta del 09/12/2015 a: dialnet. unirioja. es/descarga/articulo/4026009. pdf

GOMBRICH, Ernst. H. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

JANSON, H. W. *El mundo moderno*. Madrid: Alianza Edit. 1991.

KLICZKOWSKI, Sol. *Otto Wagner.* Madrid: Editor H. Kliczkowski, 2002.

–, *Victor Horta. Madrid*: Editor H. Kliczkowski, 2003.

MURGADES BARCELÓ, Josep. «El Modernisme o l'excepció com a norma». *Seminari el Curs per la Lectura.* Curs 1990-1991. Barcelona: Generalitat de Catalunta, p. 19-37.

—, «Les literatures del canvi de segle (XIX-XX)», dins Anguera Nolla, Pere i altres. *Reus i el Modernisme.* Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2007.

OECHSLIN, Werner. *Otto Wagner, Adolf Loos, and the road to Modern Architecture.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Puig Grau, Arnau. «La invención del Modernismo». DA. *Modernismo y modernistas.* Barcelona: Ediciones Lunwerg, 2001.

Riquer Permanyer, Borja de. «El Modernismo, una aventura cultural», dins *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Ediciones Lunwerg, 2001.

Sarnitz, *August. Otto Wagner (1841-1918). Forerunner of Modern Architecture.* Köln: Taschen, 2005.

–, *Josef Hoffmann,1870-1956: en el universo de la belleza.* Madrid: Arlanza, 2008.

Thiébaut, Philippe. «La inauguración de la Maison de l'Art Nouveau. Bing y Bélgica», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing.* Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, pp. 99-112.

Vigne, Georges. *Hector Guimard: architect designer, 1867-1942.* París: Moreau, 2003.

Weisberg, Gabriel P. «Un negocio de familia. De Hamburgo a París», dins Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin; Possémé, Évelyne (ed.). *Los orígenes de l'Art Nouveau. El Imperio de Bing.* Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, p. 9-31.

L'EMPREMTA DE LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER A LA CIUTAT DE REUS: UNA ANÀLISI DE LA SEVA ARQUITECTURA*

Carles Sàiz i Xiqués

UNED - CEDIM

*Transcripció de la conferència impartida el dijous 10 de març del 2016 a les Jornades d'Arquitectura Modernista: «Domènech i Montaner i el seu temps», al Centre de Lectura de Reus.

En primer lloc permeteu-me agrair als organitzadors principals d'aquestes jornades que ens hagin convidat a participar-hi, atès que crec que és una bona oportunitat per exposar els resultats de les recerques que portem a terme des del Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner. La primera ponència que presentem aquesta tarda girarà al voltant de l'arquitectura domenequiana a Reus, amb el ben entès que, per qüestions de temps, serà una breu anàlisi conceptual del llegat que va deixar Domènech a la ciutat i intentarem extrapolar les singularitats que contribueixen a definir-ne l'arquitectura

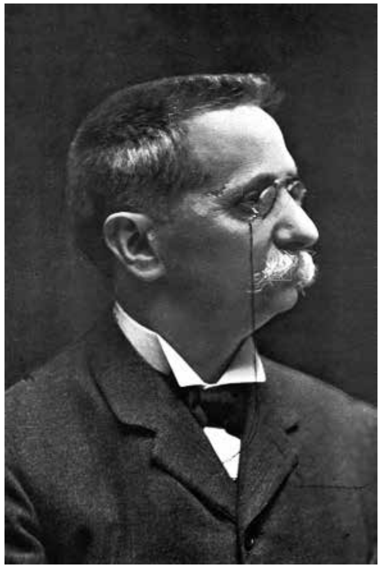
Lluís Domènech i Montaner va néixer a Barcelona el 27 de desembre del 1849 en una família benestant. El seu pare era considerat com un dels enquadernadors més prestigiosos de l'Estat i la seva mare descendia de la família Montaner, que havien estat ciutadans honrats de Barcelona i comptaven, des del segle XVI, amb propietats a Canet de Mar.

Domènech va estudiar Ciències Exactes, Físiques i Naturals a la Universitat de Barcelona i després va ingressar a la Escuela Especial de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de Madrid. L'any 1873 va rebre el títol i, un any després, ingressava com a professor a l'Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona. Malgrat tot, els orígens professionals van ser durs i els encàrrecs escassejaven. Els primers treballs domenequians són bàsicament els familiars i, juntament amb el també arquitecte Josep Vilaseca, participa en diferents concursos per anar fent-se un nom. Per a la família farà la reforma de la casa de pisos de la seva mare (1876), a la ronda d'Universitat; un altre bloc per al seu oncle Ramon Font (1881), i, mitjançant un altre oncle, l'editor Ramon Montaner, Domènech rep l'encàrrec de fer una torre d'estiueig (1878) per a Francesc Simon, soci de Montaner. Poc després l'oncle Ramon li va encarregar un

altre projecte, la seu de l'editorial Montaner i Simon al carrer d'Aragó, la primera obra important de l'arquitecte. A Canet de Mar, el seu germà Eduard li encomana la reforma d'un edifici per convertir-lo en la seu de l'Ateneu Canetenc, però podem dir que són obres inicials ja que a Domènech l'èxit li arriba amb els projectes de l'Exposició Universal del 1888, amb el Cafè Restaurant, la reforma de la Casa de la Ciutat i el Grand Hotel Internacional. En aquest moment Domènech es consolida com a arquitecte de prestigi, surt contínuament a la premsa catalana i també a la de Madrid i, a partir d'aquí, li aniran encarregant projectes importantíssims com ara la reforma del seminari de Comillas i les diferents obres d'aquesta població cantàbrica –la reforma del cementiri, el monument al marquès, la «fuente de los tres caños», el panteó Piélago, etc.– a banda d'obres a la mateixa ciutat de Barcelona, com el Palau Montaner i la casa Thomas i, a Canet de Mar, la casa Roura i el projecte de reforma del castell de Santa Florentina, entre d'altres.

A Reus, no hi tenim obra inicial de Domènech. Hi arriba ja com a arquitecte reconegut. L'empremta de Lluís Domènech i Montaner a Reus l'hem d'atribuir a l'advocat, polític catalanista i bibliòfil Pau Font de Rubinat. Sense l'amistat de Domènech amb Pau Font, possiblement l'arquitecte no hagués bastit res al Baix Camp. Domènech i Montaner era amic íntim de Pau Font des de feia anys. Estic segur que Joan Navais ja us devia explicar que Domènech, com a home fort del primer catalanisme, va presidir la primera Assemblea de la Unió Catalanista del 1892, popularment coneguda com a Bases de Manresa. Pau Font de Rubinat va ser el representat de Reus a l'Assemblea i un dels ponents redactors de les famoses Bases; bé, va més enllà de redactor, ja que Pau Font era tresorer de la Junta Permanent de la Unió Catalanista, de la qual Domènech i Montaner era el president i, a les diferents sessions de les Bases de Manresa, Pau Font va substituir puntualment Domènech en la presidència, quan l'arquitecte s'havia d'absentar de la sala. Per tant, Pau Font, des dels inicis de la dècada dels 90 del segle XIX, s'erigeix com un dels homes de confiança de Domènech en l'organització catalanista.

Quan el novembre del 1896 un grup de prohoms reusencs decideixen constituir notarialment una societat amb el nom de Manicomio de Reus per fer un centre psiquiàtric modern, el mateix Pau Font, acompanyat del Dr. Emili Briansó i l'arquitecte Pere Caselles, visitaran Domènech a Barcelona, per fer-li l'encàrrec del nou centre hospitalari reusenc. El 5



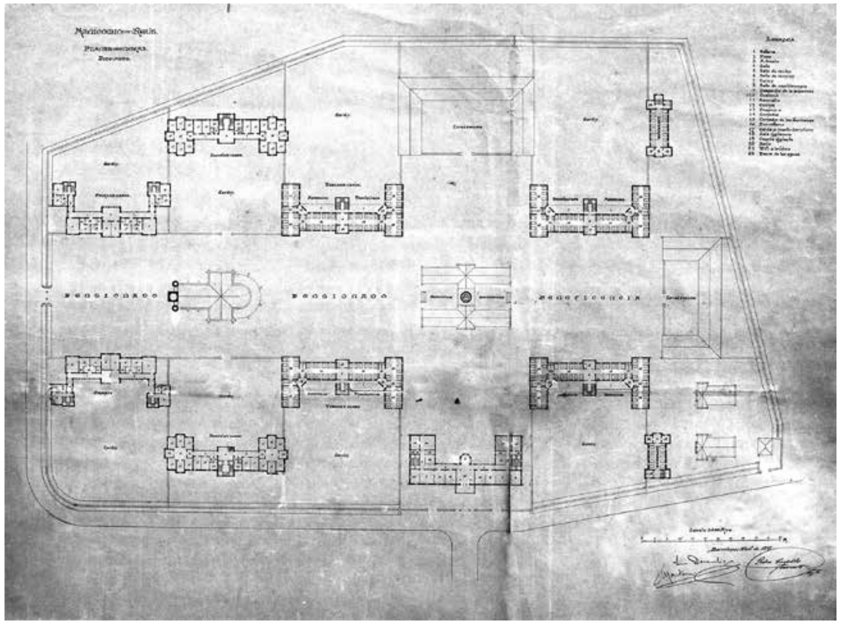
Lluís Domènech i Montaner. Fons Centre d'Estudis Domènech i Montaner (CEDIM)



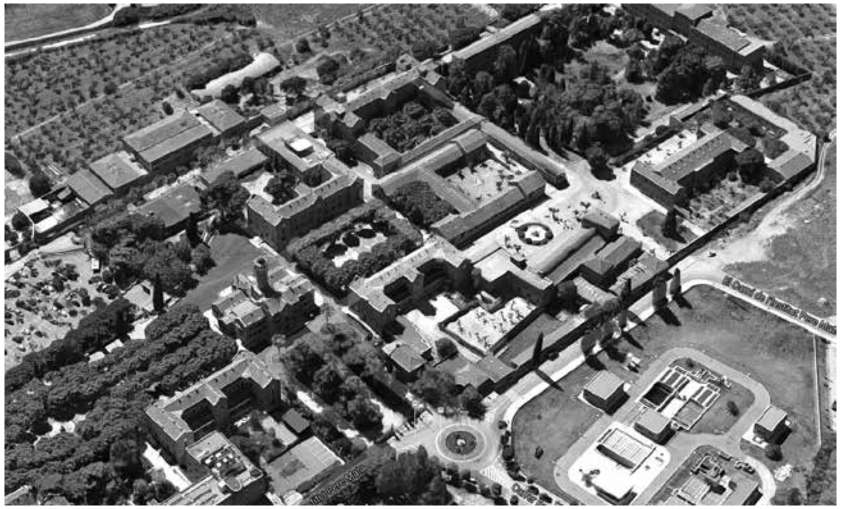
Pau Font de Rubinat. Fons fotogràfic de la Biblioteca del Centre de Lectura

de novembre del 1897, Domènech va presentar el projecte definitiu, que plantejà com un hospital jardí, a l'estil dels centres sanitaris moderns europeus com el Saint Thomas Hospital de Londres o altres hospitals organitzats en pavellons que existien a França, a Alemanya i també als Estats Units. A Catalunya, l'Institut Psiquiàtric Pere Mata fou una innovació total si deixem de banda els primers pavellons de la Casa de Maternitat de Barcelona, a les Corts, obra de Camil Oliveras. I a l'Estat tenim com a precedent únicament l'Hospital Militar de Carabanchel, a Madrid, o el de Bilbao. A la revista *Domenechiana* del mes d'abril publiquem un article de Miquel Terreu, arxiver de l'Hospital de Sant Pau, en què analitza l'arquitectura hospitalària estudiada per Domènech i Montaner per al projecte dels hospitals de la Santa Creu i de Sant Pau i crec que és totalment vàlid també per al Pere Mata.

Crec que la construcció modèlica de l'Institut Pere Mata és determinant per donar continuïtat a la presència de l'arquitectura de Domènech i Montaner a Reus. El Pere Mata va donar a conèixer Domènech i Montaner, i gran part de les obres residencials que bastirà a la capital del Baix Camp les farà per als socis accionistes de l'institut



Projecte de l'Institut Psiquiàtric Pere Mata.
Fons Institut Pere Mata



L'Institut Pere Mata impulsarà el nom de Domènech a la ciutat de Reus. Google Maps

psiquiàtric de la Sociedad Manicomio de Reus. Domènech es converteix, d'aquesta manera, en un dels arquitectes més preuats de la burgesia reusenca. De fet, dels 35 socis accionistes del Pere Mata, quatre van fer encàrrecs particulars a Domènech. En percentatge, hauríem de dir que gairebé el 12% dels accionistes del Pere Mata van encarregar-li obra. Posant-hi noms, van ser el comerciant Joaquim Navàs, el notari Pere Rull, l'advocat Pau Font de Rubinat i el Dr. Emili Briansó.

CASA NAVÀS (1901-1908)



Façana de la casa Navàs. Fons CEDIM

El projecte més emblemàtic de Domènech a Reus seria la casa Navàs (1901-1908). Si Domènech intenta fer arquitectura total, la casa Navàs és, al meu entendre, la seva obra total. Intenta aplegar, en un sol edifici, tot el seu corpus tècnic i artístic acumulat durant dècades. Joaquim Navàs i Padró, comerciant de teixits, que consolida una fortuna important, va encarregar a l'arquitecte una casa residencial al Mercadal, amb una

botiga magatzem a la planta baixa. La casa Navàs serà una obra de llarga durada que va començar el 1902 i no es va acabar totalment fins al 1908, amb un resultat espectacular. La casa Navàs marcarà estil i serà un precedent d'altres treballs com la casa Lleó Morera i el Gran Hotel de Palma de Mallorca.

CASA RULL (1900-1902)



Casa Rull. Fons CEDIM. ©Sergi Alcalde

La casa Rull, situada al carrer de Sant Joan, també és una obra singular de Domènech a Reus. Pere Rull i Trilla va néixer a Falset. Catalanista convençut, l'any 1883, després de guanyar la plaça de notari a Reus, va

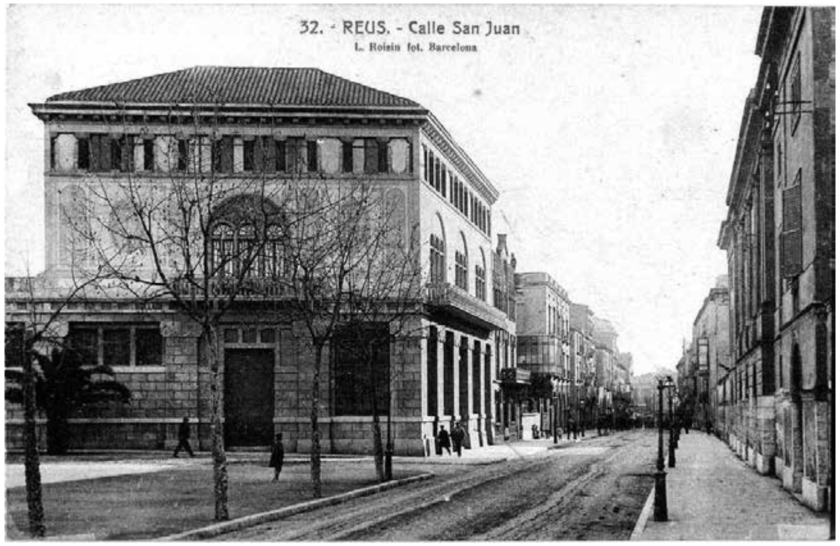
ser un dels fundadors de l'Associació Catalanista de Reus, juntament amb Bernat Torroja, Eduard Toda, Pau Font de Rubinat, Ramon Vidiella i altres. Rull va encarregar el projecte a Domènech i va projectar una casa on es combinava la residència amb la notaria, una mansió amb reminiscències medievals, bastida amb maó vist.

BIBLIOTECA PAU FONT (1908-1910)

Domènech també va treballar per a Pau Font de Rubinat, que li va encarregar obres menors, com un projecte de canalització per al reg dels jardins de la seva casa de camp i una obra interessantíssima, la seva biblioteca, situada al carrer de les Galanes, 19.

Domènech va fer el projecte decoratiu de l'espai interior, de gran alçària, amb prestatgeries de fusta a dos nivells que volten part de l'estança i ho combina amb diferents elements escultòrics com són les escales helicoïdals i la llar de foc, atribuïda a Eusebi Arnau. També són interessants les vitralleries del carrer de les Galanes i el marc escultòric que envolta la porta d'accés a la biblioteca.

CASA GASULL (1911-1916)



La casa Gasull combina l'activitat comercial amb habitatges a la part superior. Fons CEDIM

L'ascens comercial d'Olis Gasull es va traduir amb un augment continuat de les vendes i el consegüent augment de la producció. L'any 1910 Fèlix Gasull Roig va decidir fer un nou magatzem al carrer de Sant Joan amb dos habitatges a les plantes superiors. Les obres van començar el 1911 i l'any 1914 el magatzem ja estava acabat, atès que Fèlix Gasull va demanar el permís corresponent a l'Ajuntament per iniciar-hi l'activitat, amb la instal·lació d'un motor elèctric de quinze CV de força. Dos anys després finalitzaven els treballs decoratius dels pisos. És una obra poc domenequiana, amb paraments llisos i poca volumetria.

ALTRES EDIFICIS

A banda de les grans cases burgeses, el llegat tipològic de Domènech a Reus és més ampli i divers; l'arquitecte també va projectar un monumental Teatre Circ, la reforma del vestíbul de la societat El Círcol de Reus, una capella panteó al cementiri de la ciutat, un cinema i un magatzem.

ELS TREBALLS PER AL CÍRCOL DE REUS (1898-1900)

L'any 1900 El Círcol de Reus va encarregar a Domènech que projectés la reforma de l'escala del vestíbul de la seu social, situada a la plaça de Prim. Domènech va presentar una proposta d'escala senyorial, molt semblant a la que també havia fet, en aquell moment, a l'entrada de la casa Thomas, del carrer de Mallorca de Barcelona, però al final el projecte domenequià no es va realitzar; com tampoc no es va realitzar el projecte monumental de Teatre Circ que la mateixa entitat va encarregar a Domènech per aixecar un teatre al carrer de Sant Joan, on avui hi ha el mercat –de ben segur que Sergi Alcalde, amb la propera conferència de la tarda, hi entrarà amb tot detall.

CAPELLA MARGENAT (1905)

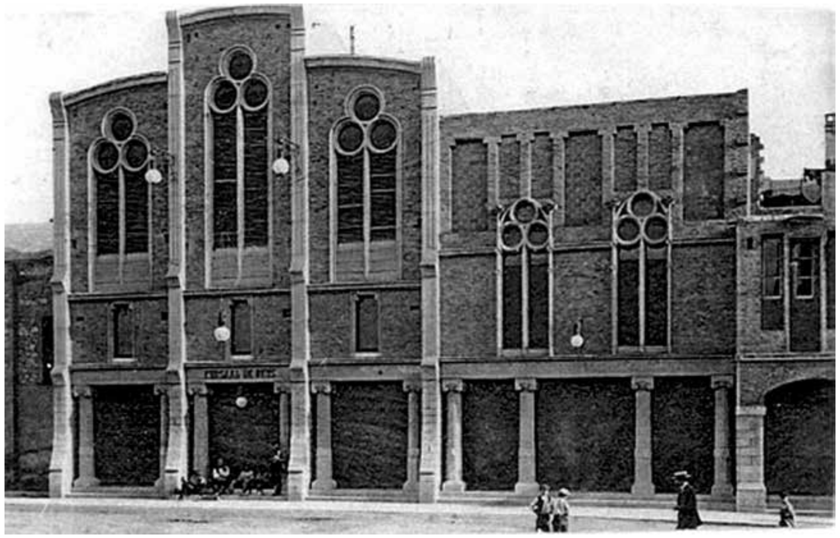
La capella Margenat, situada al cementiri de Reus, va ser un encàrrec decoratiu del panteó ja existent que era propietat de Josep Margenat i Fàbregas. Domènech va projectar un sostre amb volta reticular que combina la volta de creueria i l'estrellada. Les parets estan revestides amb marbre groguenc en formes quadriculades i sobresortides i es combina amb mosaic de tessel·les d'estil romà i creus de Malta de color blau clar.

Si comparem la capella Margenat amb altres projectes de Domènech, veurem que té gran similitud amb la cripta funerària del castell de Santa Florentina de Canet de Mar. En ambdues obres identifiquem la utilització de pilars o columnes mig embotides en les parets, amb la peculiaritat que no descansen sobre el paviment sinó que es recolzen sobre permòdols.



Interior de la capella Margenat. Fons CEDIM. © Sergi Alcalde

El KURSAAL (1908-1909)



Imatge del Kursaal de Reus, avui desaparegut. Fons CEDIM

Al mateix temps que Lluís Domènech treballava en el projecte del magatzem de la fàbrica Jover de Canet de Mar, l'arquitecte també ideava l'edifici del Kursaal de Reus, una sala de cinema que mantenia trets arquitectònics i materials comuns amb l'edifici fabril de Canet. El Kursaal va ser un encàrrec del Dr. Emili Briansó i Planas –metge fundador de l'Institut Psiquiàtric Pere Mata– a Lluís Domènech i Montaner, si bé els plànols els va signar Pere Domènech i Roura, que de ben segur que hi va col·laborar i va dirigir les obres. És del tot conegut que, durant aquells anys, Lluís Domènech traspassava la direcció de l'obra al seu fill, com va fer també amb el projecte de la fàbrica Jover de Canet o el Celler Cooperatiu de l'Espluga de Francolí. Permeteu-me que llegeixi una notícia publicada al diari *Lo Camell*: *periódich satíric,* del 13 de novembre del 1909 on es deia que:

> Los Domenech, pare y fill, no han temut lo passar per inmodestos y per aqui'ls tenim aixecant monuments a les desventures humanes. Pera debutar, comensaren lo nostre temple de la Sagrada Familia, lo Manicomi de Reus, […] No contents ab aquest monument, los Domenech, pare y fill, aixecaren un altre edifici

> pel senzillisim gust d'arruinar al propietari, en referència al Dr. Briansó.

MAGATZEM LLOPIS (1911)

El magatzem Llopis, situat al raval de Sant Pere número 5, completa la diversitat tipològica d'obres de Domènech a Reus. L'arquitecte projectà un edifici per emmagatzemar-hi fruita seca per a la raó social de Joan Llopis Fontana, que es dedicava a la compra venda d'avellanes.

El magatzem Llopis és un edifici de gran capacitat i mesures, de planta rectangular i amb façanes obertes als tres carrers. L'alçària de l'edifici conté baixos i tres pisos al raval de Sant Pere, mentre que el parament del carrer Eugeni Mata i el de Baix de Sant Salvador es rebaixa una planta.

Les tres façanes tenen una composició típica de l'arquitectura industrial manchesteriana, que es caracteritza per la verticalitat i per la repetició regular de les entrades i finestrals a tots els nivells.

Per a Josep Llopis Fontana, Domènech també va reformar la casa Llopis, que es troba davant mateix del magatzem, si bé és una obra molt discreta, condicionada, en part, per l'estètica historicista de l'edifici original.

Aquest és, de manera sintètica, el resultat de l'empremta arquitectònica de Lluís Domènech i Montaner a Reus. Qualitativament i quantitativament la ciutat de Reus és dipositaria d'un llegat modernista interessantíssim i ben representatiu per fer emergir tots els elements que caracteritzen l'arquitectura de Lluís Domènech i Montaner. I la millor manera de demostrar-ho és analitzant-los.

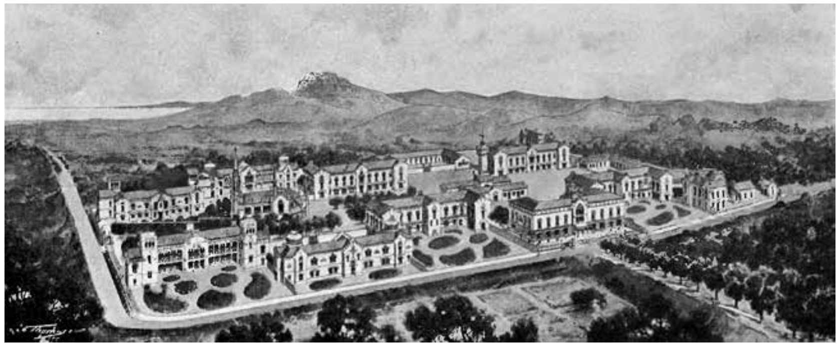
Una arquitectura funcional

El primer que caracteritza l'arquitectura domenequiana és la ruptura amb els estils vigents fins aquell moment. Domènech va rebutjar els estils historicistes com ara el neoclassicisme, que era el més utilitzat pels grans arquitectes del moment, i va apostar per l'eclecticisme com a camí per trobar un nou art.

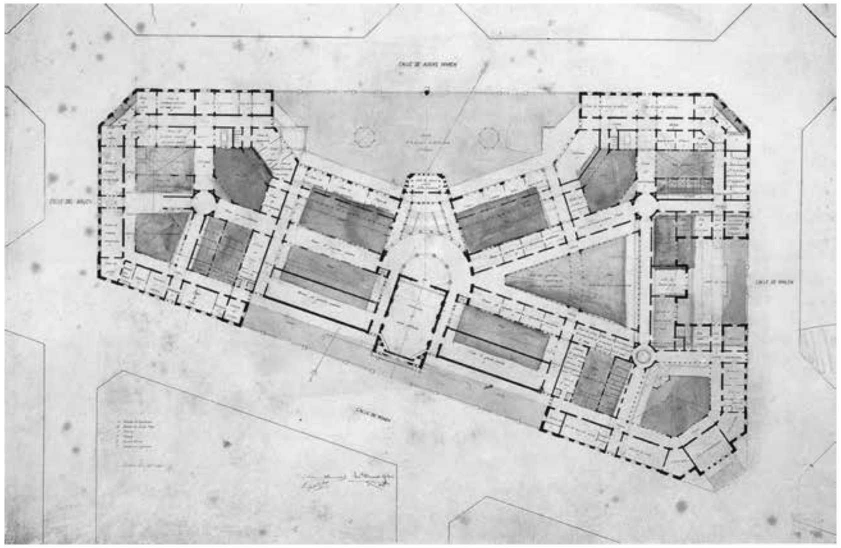
L'arquitecte utilitzarà la tribuna de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona com a altaveu per difondre els canvis artístics i, paral·lelament, va portar a terme una modernització del pla d'estudis del centre docent i va introduir assignatures com l'acústica i la llum natural en els edificis, conceptes que fins aquell moment eren totalment secundaris.

D'altra banda, Domènech inicia una recerca d'elements que permetin renovar l'arquitectura. L'any 1878 Domènech va publicar part del seu corpus doctrinari en un article titulat «En busca d'una arquitectura nacional», ho farà a *La Renaixensa*. En aquest article Domènech parla de la necessitat d'assolir una arquitectura moderna, d'acord amb les singularitats del territori. Al mateix temps, l'article defensa la renovació tècnica i la recerca d'un nou concepte d'ornamentació que doni l'empremta pròpia al país. Es busca el nou art català. Domènech pretenia innovar i prioritzava aquesta renovació, que no només havia de ser estilística, sinó també funcional i que havia de permetre als arquitectes establir unes noves relacions entre l'estructura i l'ornamentació de l'edifici.

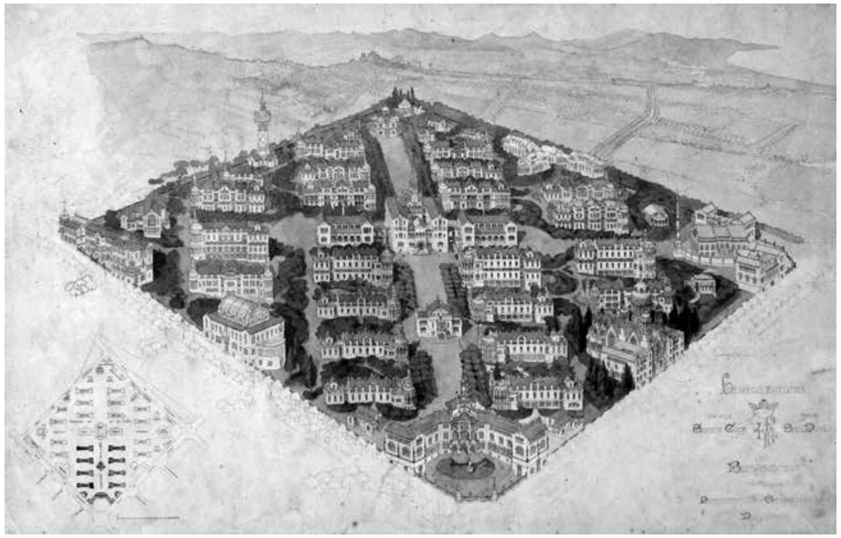
I l'Institut Pere Mata és un bon exemple per raonar-ho. Al Pere Mata, Domènech plantejava realitzar un complex hospitalari a mode de ciutat jardí, amb pavellons separats per especialitats i sexes, en un gran espai obert amb vistes sobre la ciutat. Els diferents edificis es distribuïen a banda i banda d'un passeig central, per malalties, especialitats i, fins i tot, per la condició econòmica dels pacients, de manera que cada pavelló s'adaptava al poder adquisitiu dels malalts. La racionalitat de la distribució aportava funcionalitat a l'equipament. Ho va fer en el Pere Mata i ho va tornar a repetir, pocs anys després, a més gran escala, en el projecte dels Hospitals de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona. Tal vegada el model del Pere Mata l'hem d'anar a buscar en un altre treball no reeixit, el de les Institucions Provincials de Barcelona, que Domènech va realitzar entre el 1879 i el 1884, però que, a diferència dels projectes dels dos complexos hospitalaris, en què fa pavellons que envolta amb jardins, en aquell cas, Domènech plantejava bastir un gran edifici urbà amb illes de jardins interiors.



Fons CEDIM



Fons Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Fons Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

L'Institut Pere Mata, les Institucions Provincials i l'Hospital de Sant Pau són un bon exemple d'arquitectura racional

Si exemplifiquem la funcionalitat de l'arquitectura domenequiana amb una altra obra, el magatzem Llopis, veiem que també fou concebut com un gran espai sense murs interiors de tancament. Domènech va resoldre la diafanitat de les plantes disposant, per a cada nivell, d'un forjat de voltes de maó pla que se sostenen únicament amb deu pilars de ferro colat. És un magatzem destinat exclusivament a una activitat econòmica, però Domènech el dota d'una càrrega estètica com a valor afegit. Per exemple, a les columnes de fosa, l'arquitecte dissenya collarins circulars al fust, uns capitells octogonals i altres d'estil jònic, però amb les dues volutes curiosament invertides.

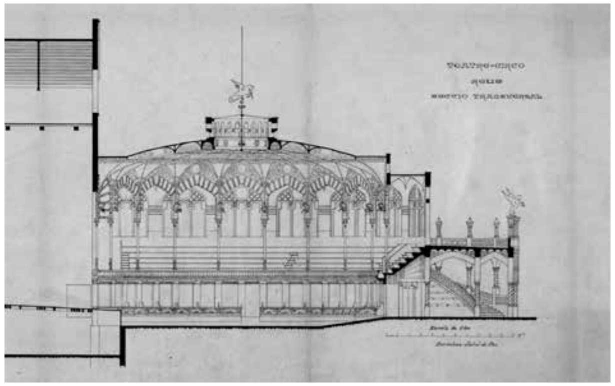
La funcionalitat de l'arquitectura domenequiana a vegades calia acompanyar-la d'un desenvolupament racional de les tècniques constructives. Si ens centrem en el magatzem de la casa Gasull, veiem que es projecta com un espai encara més diàfan que el magatzem Llopis. Domènech resol el magatzem Gasull amb l'estructura de revoltons sostinguts per jàsseres metàl·liques reforçades amb arcs rebaixats, que van permetre a Domènech prescindir dels típics pilars de fosa que trobem a totes les naus industrials.

Si amb Gaudí la forma determina la funció, amb Domènech la funció de l'edifici determina la morfologia… Això, crec, és avançar-se a l'arquitectura racionalista. Per al projecte del Teatre Circ de Reus, Domènech va estudiar quina era forma més indicada per a fer-lo funcional. Domènech parteix de la preocupació pel fenomen de l'acústica i fa diferents proves sobre la refracció del soroll, tant per als paraments com per al sostre del teatre. I després, decideix quina forma dóna a l'edifici. El projecte del Teatre Circ, malgrat que no s'executés, va ser, sens dubte, un interessant exercici de composició monumental, equiparable a altres projectes, com el paranimf, que va dissenyar per a les Institucions Provincials de Barcelona o bé també al projecte de teatre que va proposar fer a la Plaça Nova de la Ciutat Comtal o, si busquem obres més conegudes, podríem citar, sense cap mena de dubte, el Palau de la Música.

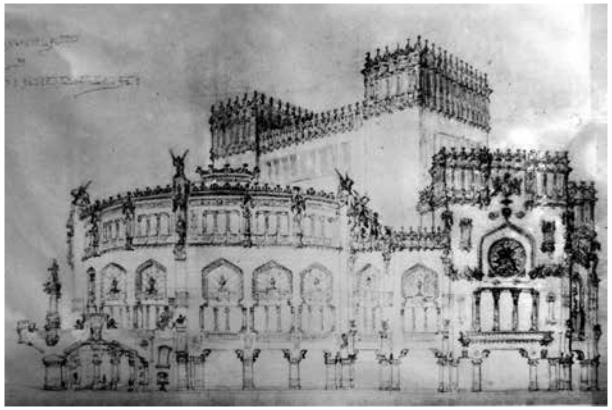
Una arquitectura que evoca a la natura i el moviment

El Modernisme de Domènech i Montaner adopta composicions i traçats orgànics. La línia de la corba, el típic *coup de fouet,* preval sobre la recta i també atorga asimetria als seus edificis. Ja he comentat que l'arquitectura domenequiana planteja un clar trencament amb la rigidesa

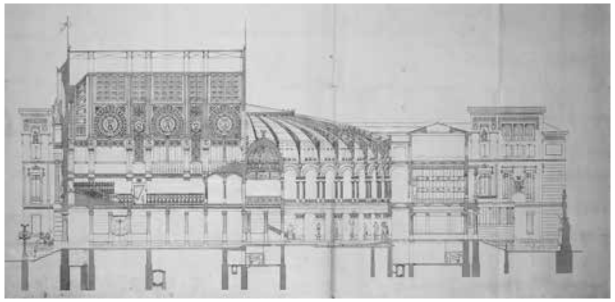
Domènech mostrà especial interès en l'acústica, per fer funcionals els teatres. De dalt a baix, projecte del Teatre Circ de Reus, projecte del teatre de Barcelona i projecte del paranimf de les Institucions Provincials.



Fons Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Fons CEDIM



Fons Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

dels estils historicistes del moment. A la coberta del tríptic promocional d'aquestes Jornades d'Arquitectura Modernista hi podeu veure una fotografia que conté un fragment de la balustrada de la casa Rull, amb uns elements vegetals i florals que s'inclinen i produeixen també un balanceig de moviment. Ningú pot dubtar que Domènech farà una arquitectura dinàmica i per assolir-la ja sabem que atorga una gran càrrega decorativa vegetal als seus edificis. Si a l'Art Nouveau les flors evoquen el retorn al passat, el retorn als orígens, en l'arquitectura domenequiana les flors simbolitzaran l'esclat de la vida, el moviment, el batec… perquè el Modernisme domenequià aspira a ser un art viu, valent i per assolir els objectius. Domènech integra en els seus edificis gran quantitat d'espècies florals. En tenim l'exemple magne a la casa Navàs… L'interior és un autèntic jardí floral. Tant la fusteria, com la ceràmica –de paviments i revestiments– com la vitralleria, l'escultura i, fins i tot els teixits, contenen mostres florals que van realitzar mosaïcistes com Lluís Bru, vitrallers com la casa Rigalt, Granell i Cia., escultors com Alfons Juyol o decoradors com Gaspar Homar, els dissenys del qual són el millor complement.

De mostres florals en trobarem també als capitells, als arrambadors, als terres hidràulics i als sostres de tots els edificis domenequians de Reus. Domènech, pel seu caràcter tan científic no plasmarà, però, flors a cegues… Tot està minuciosament estudiat. Res no és casual. Domènech estudia les flors, compara les diferents varietats, per després traslladar-les al vitrall, la pedra o la fusta. En el fons Domènech de l'Arxiu Municipal de Canet de Mar, es conserven uns negatius de vidre on es poden veure margarides, roses, blauets, cascalls, roselles… Domènech fa una arquitectura gairebé científica. Fotografiava les flors, les estudiava i després les reproduïa en els seus edificis. Aquest caràcter tan natural del Modernisme domenequià beu directament de l'escola anglesa de William Morris i John Ruskin, que pretenien portar a terme una renovació de la línia i la recuperació d'allò més natural.

Una arquitectura simbòlica

Podem dir, per tant, que l'arquitectura domenequiana és una arquitectura parlant. Amb la decoració, Domènech aconsegueix transmetre un missatge amb simbolismes. Amb l'element decoratiu no només hi ha un criteri estètic –que també hi és– sinó que també pretén comunicar.



Balustrada de la casa Rull. Fons CEDIM



Plaques fotogràfiques de vidre, de Domènech, amb mostres florals.
Arxiu municipal de Canet de Mar. Fons Lluís Domènech

Domènech pretén transmetre un missatge mitjançant les seves creacions. I les flors hi jugaran un paper transcendental per la seva lectura simbòlica. Domènech decora els capitells cilíndrics de la columna de la cantonada de la casa Rull amb elements vegetals. S'hi pot veure la fulla del castanyer o la fulla del cep. La fulla del castanyer simbolitza la robustesa i el cep o raïm, l'abundància.

Domènech farà esgrafiar grans aríbals amb branques a les façanes de la casa Gasull, com a referència a l'ofici de la família propietària de l'immoble i també plasma la fulla d'olivera al mosaic incrustat al foc del seu interior.

La capella Margenat conté, també, uns frisos de fulles i flors. Podem identificar-hi la passiflora, la planta de la passió, que s'associa amb la simbologia cristiana de la Passió de Jesús. També hi trobem flors de campaneta, que poden representar la pietat davant la mort o, en altres casos, l'esperança. I també hi ha llorer, molt freqüent en l'arquitectura funerària, que simbolitza sempre la glòria.

I seguint amb la simbologia, també és característic en l'obra de Domènech incorporar fauna fantàstica, tal vegada per la influència que exerceix l'art medieval en el Modernisme domenequià. La façana principal de la casa Rull conté un fris escultòric amb dos grius encarats que simbolitzen la força. De grius, en trobarem també a l'Institut Pere Mata i a la tribuna de la casa Navàs. I fora de Reus, a la torre Simon (1877-1878) a Gràcia, a l'Ateneu de Canet de Mar (1885), als balcons de la casa Lleó Morera de Barcelona i també a la façana ceràmica de la casa Thomas. Els grius es representen amb cap, ales i urpes d'àliga i amb cos de lleó, i encarnen la majestat, el coratge i també la justícia.

A la capella panteó de la família Margenat, Domènech hi va projectar uns permòdols amb la teoria de la cosmogonia, representada amb diversos animals. Hi ha una granota, que evoca el pas o la transició de l'aigua a l'element terra, un cocodril que encarna l'element terra; una salamandra, que simbolitza el foc i un drac alat a qui se li atribueix la representació de l'aire.

De caràcter simbòlic també cal destacar els pentasquels del vestíbul de la casa Gasull. Només traspassat el portal d'accés als pisos, Domènech va projectar una escala monumental de marbre, decorada amb arrambadors de ceràmica octogonal i botons amb forma de pentasquel. Aquests botons ceràmics, que van ser realitzats per Hipòlit Montseny, són esvàstiques de cinc braços que representen la terra, l'aigua, l'aire,

el foc i l'èter, i connoten el pas del temps o les cinc etapes de la vida: naixement, joventut, edat adulta, vellesa i mort.



Columna de la casa Rull amb mostres vegetals. Fons CEDIM. © Carles Sàiz.



Aríbals amb branques d'olivera a la casa Gasull. Font: Fons CEDIM. © Carles Sàiz



El griu és un animal fantàstic habitual en l'arquitectura domenequiana.
Fons CEDIM. © Carles Sàiz



Permòdols de la capella panteó Margenat amb motius de la cosmogonia.
Fons CEDIM. © Sergi Alcalde

Una arquitectura de psicologia visual

Domènech també jugarà amb les il·lusions perceptives o, el que és el mateix, amb la psicologia visual. Allò que es percep no ha de correspondre amb l'estímul distal, és a dir, amb l'objecte real. I ho farà sovint. Per exemple, per generar robustesa als edificis, bastirà grans sòcols de pedra natural a la planta baixa, farà primeres plantes amb grans obertures i reduirà les finestres del segon pis, de manera que accentua encara més la perspectiva visual. A Reus ho podem veure a la casa Rull, a la Gasull i, fins i tot, al magatzem Llopis.



Els xamfrans domenequians contenen torretes circulars per donar continuïtat visual a les façanes dels edificis. Fons CEDIM. © Sergi Alcalde i Carles Sáiz, respectivament

D'altra banda, Domènech reduirà els angles dels xamfrans per donar més monumentalitat als edificis. En els immobles que projecta en cantonada –que en són molts–, no hi trobarem una façana principal i una altra de secundària, sinó que Domènech sempre vol enllaçar una continuïtat visual entre les dues façanes. I com ho fa? Engaltant torretes

circulars o elements escultòrics al xamfrà. A la casa Rull, Domènech decora la cantonada amb una columna que esdevé una terrassa circular al primer i al segon pis. I pel que fa a la casa Navàs, l'arquitecte hi fa una autèntica obra d'art. Domènech dissenya una columna circular i robusta, amb un capitell que presenta un anell floral rematat per un escut amb les inicials JN del propietari i incorpora, a la part superior, una torre esvelta, amb tancaments de vitralleria entre les columnetes. A diferència de la torre cupulí que trobem per exemple a l'Ateneu de Canet de Mar o a la de la casa Lleó Morera de Barcelona, el cupulí de la casa Navàs quedava coronat amb un interessantíssim treball de ferro forjat que va realitzar el taller de Manuel Ballarín.

Una arquitectura de llum

I la llum… Fa un parell d'anys, en una de les visites facultatives a Reus, vam quedar captivats per la llum que entrava a l'interior del Pavelló dels Distingits del Pere Mata. Domènech és un seductor. Capta l'atenció de la llum i la integra en els seus edificis. Sintèticament, podríem dir que les obres domenequianes es basen en la combinació de l'estructura i la decoració, però crec que també cal afegir-hi la importància de la llum. No trobarem un edifici domenequià en tota la ciutat de Reus mancat de llum natural. No entendríem l'arquitectura domenequiana sense el raig zenital entrant pels grans finestrals o per les grans claraboies dels edificis. De fet, va escriure fins i tot un manual sobre el tractament de la llum en l'arquitectura. Domènech era un obsessionat per la llum natural.

A la botiga de la casa Navàs, Domènech crea un espai diàfan, amb sostres alts i il·luminats mitjançant les claraboies de la terrassa que deixen passar la llum natural al magatzem. I fa el mateix a la casa Gasull. Bé, a la casa Gasull crec que Domènech se supera en els dos habitatges que construeix a sobre del magatzem. Per fer fluir la llum al primer pis, foradarà el forjat del segon i instal·larà pavès de vidre emmotllat al sostre perquè la llum natural pugui arribar, també, a l'interior del primer pis. Fora de Reus, també farà el mateix a la casa Domènech de Canet de Mar i, a Barcelona, al menjador de les Sirenes de la Fonda Espanya i al taller de la casa Thomas.

I si seguim parlant de llum, hem de tornar a la casa Navàs. Domènech hi farà una autèntica caixa de vidre per deixar fluir la llum de la claraboia a les parets de vidre del vestíbul. Domènech experimenta amb



Tancaments de vidre del passadís del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata.
Fons CEDIM. © Gemma Martí

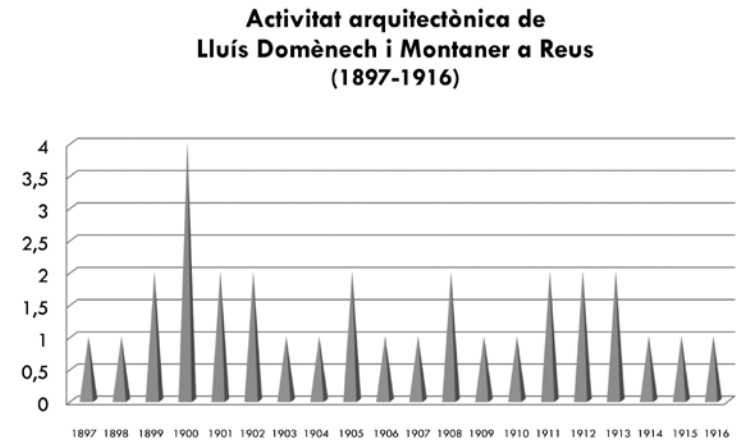
murs cortina en moltes de les seves obres. Al Palau de la Música Domènech crea una estructura que recobreix els paraments laterals i acaba creant una gran caixa de vidre. Als passadissos laterals del Pavelló de

l'Administració crea, també, murs cortina, molt semblants als que trobem al passadís del Pavelló dels Distingits del Pere Mata.

El tractament de la llum també es pot veure amb la disposició dels edificis. Intenta fer-los a quatre vents quan pot i si són en centres urbans, en cantonades. La casa Navàs, la casa Gasull i el magatzem Llopis tenen tres façanes. I quan el solar no fa cantonada, recula l'edifici per fer un jardí lateral. La casa Rull, n'és un exemple.

I acabo. Domènech i Montaner va ser un arquitecte prolífic que es va fer acompanyar dels millors artesans d'aquest país. Va ser com un director d'orquestra; marcava el ritme dels músics i feia que tots fossin partícips de la simfonia. A ell, li devem el nou concepte de la divisió del treball i l'enaltiment de les arts menors a l'altura de les majors. A ell, li devem també el ressorgiment de les arts aplicades a l'arquitectura i el naixement de grans tallers de producció de ceramistes, vitrallers, escultors i ebenistes que completaran el naixent Modernisme català.

I la ciutat de Reus, com heu pogut veure, sou dipositaris de diferents edificis domenequians compresos entre el 1897 i el 1916. Seguiu cuidant el llegat de Domènech i Montaner. Gràcies.



Font: Elaboració pròpia

ELS PROJECTES NO CONSTRUÏTS DE LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER PER A LA SOCIETAT EL CÍRCOL DE REUS: LA REFORMA DE L'ESCALA D'ACCÉS AL PRIMER PIS DE LA SEU DEL CÍRCOL (1899) I EL TEATRE CIRC (1900)

Sergi Alcalde i Vilà

Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner

El 1899 la societat El Círcol de Reus va encarregar a Lluís Domènech i Montaner un treball de reforma i decoració de l'escala d'accés al primer pis de la seu de l'entitat i, un any després, també van encomanar-li el projecte per a un teatre d'estiu en uns terrenys del carrer de Sant Joan. Malgrat que l'arquitecte no va acabar de fer realitat cap dels dos projectes, aquest article els analitza, per primera vegada, a través de la documentació que s'ha conservat.

La dècada del 1880 va ser un període d'esplendor creatiu i material per a la societat reusenca El Círcol. L'entitat s'havia constituït el 1852 amb l'objectiu «de gaudir de la amena societat que proporciona el tracte de les persones que la composen, la lectura d'escollides obres i periòdics nacionals i estrangers, i el lícit divertiment que faciliten tots aquells jocs que no estiguin prohibits per la llei». Durant les primeres dècades, El Círcol va tenir diferents emplaçaments fins que, finalment, el 1884 acordà llogar el primer pis de l'edifici que havia construït l'entitat Teatre Casino quatre anys abans, a la cèntrica plaça del General Prim, just a sobre mateix del Teatre Fortuny. El Teatre Casino havia entrat en una forta crisi i l'entitat es veié forçada a llogar part dels seus béns. Arran d'això, El Círcol, que va anar augmentant el nombre de socis i, per tant, també el seu pressupost, va acabar ocupant l'espai del primer pis de l'immoble. Això va repercutir favorablement en el funcionament de la societat i també en l'immoble, que va experimentar reformes. A finals de segle El Círcol va adquirir algunes obres del pintor reusenc Baldomer Galofre i també va refer totalment la decoració de l'estança del cafè, que va anar a càrrec de Ramon Casals i Vernis. Al mateix temps, durant aquest període de millores de l'edifici, es va decidir reformar l'entrada i l'escala d'accés a la planta principal i es va encarregar el projecte a l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner.

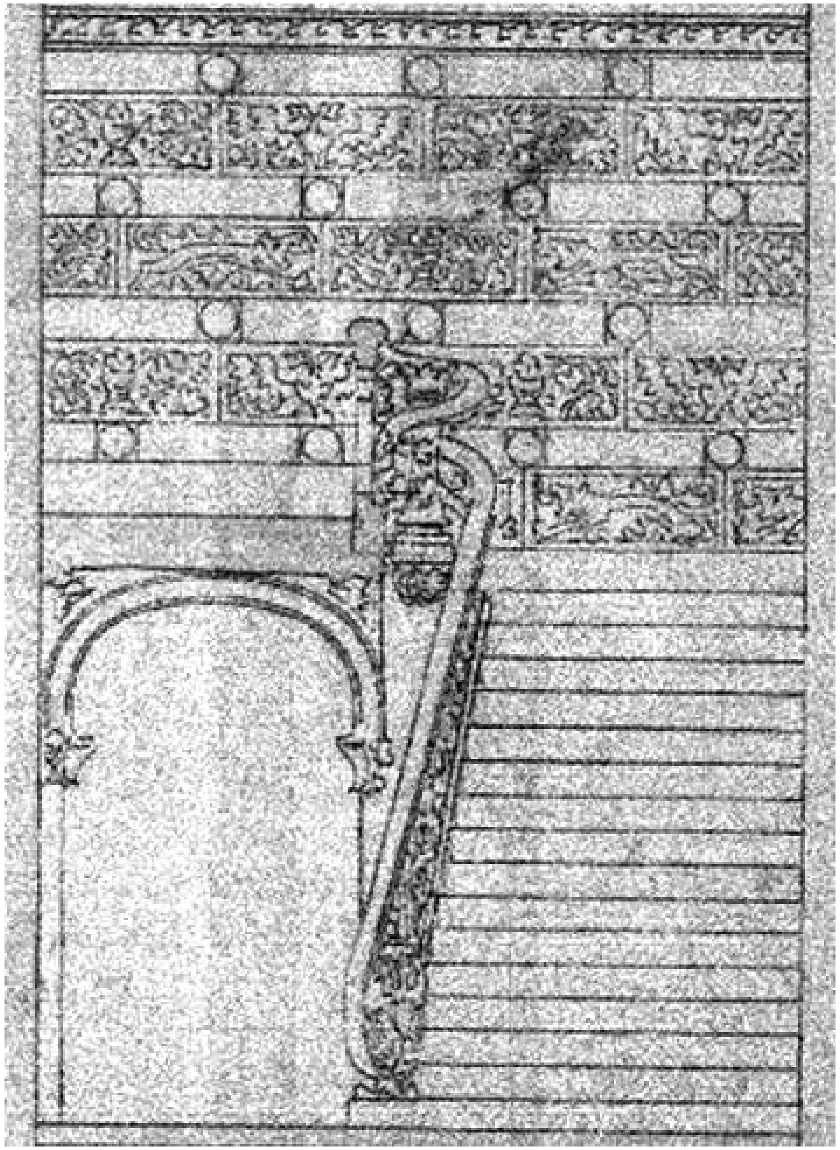
La reforma de l'escala d'accés al primer pis de la seu d'El Círcol (1899)

Si ens basem en els plànols presentats per Domènech a la Junta del Círcol, sabem que l'encàrrec decoratiu es va formalitzar, possiblement, entre finals del 1898 i principis del 1899. Uns mesos més tard, a primers de març del 1899, Domènech entregà la proposta que plantejava una reforma integral de l'escala principal de la seu d'El Círcol. La caixa de l'escala estava situada a la part central de l'edifici i constava de quatre tramades que donaven accés a la planta baixa, a l'entresòl, al pis principal, al pis segon i al terrat, que s'hi accedia a través d'un badalot. Com que El Círcol ocupava només el primer pis, Domènech va plantejar una decoració que magnifiqués únicament l'accés a aquesta planta. L'arquitecte va plantejar una primera tramada de graons que passaven per sota d'un arc rebaixat d'estil renaixentista amb doble o triple motllura i capitells florals que se sostenien embotits a les parets. Passat aquest arc, s'iniciava la part monumental del projecte, amb una escala més ampla –que, de ben segur, Domènech plantejava fer de marbre blanc– i amb una barana contínua de treball de pedra calada amb motius florals i zoomòrfics i un passamà massís que enfilava, de manera contínua, fins al replà del primer pis.

Els paraments de la caixa d'escala combinaven franges horitzontals de diversos materials. Les peces clares –probablement de marbre blanc a joc amb el terra de l'escala– s'alternaven amb unes peces circulars ceràmiques i amb rajola esmaltada, en la qual Domènech volia representar alguns animals de mitologia alada, possiblement àligues,[1] aus fènix o dracs. Aquest disseny proposat per a l'escala d'El Círcol té una gran semblança amb el que Domènech emprà per a l'escala d'entrada de la casa Thomas del carrer de Mallorca de Barcelona –justament n'acabava de lliurar l'obra a finals del 1898–. És possible, fins i tot, que volgués utilitzar les mateixes rajoles esmaltades que va coure a la fàbrica Pujol i Bausis, ja que a la casa Thomas també va combinar representacions ceràmiques d'aus fènix, lleons lleopardats rampants, elements florals i botons ceràmics de reflex metàl·lic que s'intercalen amb peces de marbre.

Tornant a la planta primera d'El Círcol, Domènech va plantejar la porta d'accés a la seu de l'entitat amb un format de grans dimensions.

1 Cal tenir present que l'àliga té una significativa rellevància en el folklore popular reusenc, especialment durant la diada de Corpus i la festa major.



Projecte de l'escala del Círcol de Reus (1899). Font: Arxiu Comarcal Baix Camp

El marc de la porta estava format per dues columnes gòtiques embotides a cada extrem, amb base, fust i capitells florals de petites dimensions i amb una gran llinda plana, amb inici escultòric i perímetre rectangular llis i amb doble motllura. A la part central de la llinda,[2] l'arquitecte va proposar representar un fris escultòric amb dos grius que aguantaven, amb les potes, un escut heràldic, de forma germanitzada, en el qual es representava una rosa, el símbol de la ciutat de Reus.

El parament frontal de la porta d'accés a El Círcol es planteja amb un aspecte monumental. Domènech pretén desplegar un autèntic programa escultòric ornamental amb un gran arc de mig punt partit amb dues columnes cilíndriques, i decorat amb repetició d'elements vegetals. La part inferior comptava amb un faixó dentat amb un alt relleu de dos macers abillats amb vestits medievals que sostenien un escut amb corona mural que representava de nou la ciutat de Reus, i als seus laterals Domènech plantejava situar-hi dues musses que abraçaven una «C» i una «R» que responen a les inicials de Círcol de Reus. A la part superior dels ronyons de l'arc, l'arquitecte hi situa uns altres escuts heràldics germanitzats també amb les inicials «C» i «R».

El darrer nivell de la composició se situava en el forjat del segon pis, on Domènech volia realitzar un laboriós enteixinat de fusta amb una falsa llanterna amb tres obertures per a cada costat, de formes rectangulars, amb arcs lobulats i amb elements vegetals que, de ben segur, juntament amb la lluerna de vitralleria, haguessin propiciat un interessant joc de colors i una atmosfera de luxe i modernitat a l'escala d'accés d'El Círcol.

El 7 de febrer del 1900 la Junta d'El Círcol va fer efectiu el pagament de 300 pessetes a Lluís Domènech en concepte d'honoraris pel projecte, però no es té constància que la societat formalitzés en cap moment la sol·licitud de permís d'obres a l'Ajuntament de Reus.

El projecte del Teatre Circ de Reus (1900)

La proposta de compra de l'edifici per part d'El Círcol –amb el Teatre Fortuny inclòs– no va arribar a bon port i, davant la negativa dels propietaris a vendre, és possible que l'entitat reusenca declinés fer les obres

2 La volumetria de l'obertura i la llinda superior són semblants a les que Domènech plantejà un any després per al projecte de l'obertura central del primer pis de les façanes de la casa Rull. Vegeu: Alcalde, Sergi: «La Casa Rull (1900-1902). La primera obra residencial de Lluís Domènech i Montaner a Reus». A: *Domenechiana*, setembre 2014, p. 7-27.

de reforma de l'escala i es decidís invertir part dels capitals aconseguits durant aquells anys en la construcció d'un teatre propi.

A la junta de socis celebrada el 28 de gener del 1900 s'aprovà la proposta i es va determinar que el teatre tingués cafè i un pavelló exclusiu per als socis. Com que Domènech no va poder realitzar el projecte de reforma de l'escala, la Junta d'El Círcol va decidir encarregar al mateix arquitecte el projecte de teatre. Abans, però, el 18 d'abril del 1900 hagueren de comprar 120.000 pams quadrats –a 12 cèntims i ½ de pesseta el pam quadrat– d'uns terrenys situats davant l'Hospital, al carrer de Sant Joan, per poder aixecar l'edifici, així que el maig del 1900 Domènech acceptava el treball. Amb la Junta d'El Círcol es va acordar que, pel volum del projecte, es faria en dues etapes. En la primera fase es construiria el teatre, el cafè i s'urbanitzaria el jardí i, en una segona fase, es bastiria el pavelló destinat als socis. Poc després, Domènech inicià el projecte sobre paper i de seguida va veure que l'espai era insuficient per a ubicar-hi les tres edificacions acordades. Conseqüentment, es va adreçar a la Junta d'El Círcol i va justificar la necessitat d'ampliar l'espai. A principis de juliol del 1900, l'entitat adquiria 5.000 pams quadrats més de terreny, per un valor de 1.250 pessetes. Sumat al que ja tenien Domènech disposava d'un solar de 125.000 pams quadrats, que equivaldria al voltant de 4. 700 metres quadrats.[3] El terreny tenia una forma trapezoïdal i afrontava amb el carrer de Sant Joan i el carrer de Josep Sardà.

Domènech va enllestir el projecte del teatre en només dos mesos i el 20 d'agost la Junta va formalitzar la instància a l'Ajuntament de Reus per sol·licitar el permís d'obres amb el títol següent: «La Sociedad El Círculo, para la construcción de un teatro-circo frente al Hospital Civil» i va donar el vistiplau el 31 d'agost. En aquell moment, la Junta de l'entitat va demanar a Domènech que fes uns càlculs estimatius, d'acord amb les dues etapes edificatòries a les quals havien de fer front, per valorar els costos que haurien d'assumir, tot indicant que en la primera fase de les obres només podien fer una despesa màxima de 21. 000 pessetes. Mig any després Domènech encara no havia presentat els pressupostos d'execució del projecte i, per tant, malgrat que ja s'estava fent el moviment de terres per condicionar el terreny, les obres arquitectòniques no havien començat. La Junta va trametre una carta a Domènech reclamant que els fes a mans la proposta econòmica, però de ben segur que l'actitud passiva de Domènech, a partir d'aquell moment, respon

3 L'equivalència normalitzada és que 1 metre quadrat equival a 26,46 pams quadrats.

a diverses raons. D'una banda, a la seva activitat política a la recent creada Lliga Regionalista, que havia de compaginar amb encàrrecs importants com les obres d'arranjament i decoració de la Fonda Espanya i, en segon lloc, a l'aspecte econòmic, atès que la proposta de Teatre Circ plantejada per l'arquitecte sobrepassava múltiples vegades la quantitat que tenia previst invertir la junta d'El Círcol. És a dir, a l'arquitecte, no li interessava iniciar una obra que no podia pràcticament ni començar. Desconeixem si la tensió entre El Círcol i l'arquitecte va anar en augment, però, finalment, l'entitat reusenca va decidir prescindir dels serveis de Domènech i va contactar amb l'arquitecte saragossà Ricardo Magdalena i Tabuenca,[4] amic íntim de Domènech des de l'època que ambdós van estudiar a l'escola d'arquitectura a Madrid.

Magdalena i Tabuenca els proposà, d'acord amb el poc pressupost que tenien, fer un edifici amb peces prefabricades, per abaratir els costos de la construcció. No sabem si Domènech va ser qui va vehicular aquesta entesa, però tot fa pensar que la ferma amistat de Magdalena amb Domènech hauria impedit que aquest acceptés l'encàrrec, si hi hagués tingut el convenciment que el perjudicava. Tal vegada, l'aportació de Magdalena en l'assumpte va contribuir a solucionar el problema de Domènech.[5]

Malgrat que el Teatre Circ de Domènech no es va construir; amb aquell treball, l'arquitecte va realitzar un intens exercici de composició monumental, equiparable a projectes com el de les Institucions Provincials de la Diputació de Barcelona –tampoc reeixit– o el del mateix Palau de la Música que encetaria pocs anys després. Les àmplies dimensions del solar del carrer de Sant Joan permetien a Domènech múltiples formes compositives per a la distribució i l'emplaçament dels edificis. Finalment, però, amb la predisposició que el límit superior i el lateral esquerre eren parets mitgeres amb altres finques, va decidir col·locar el teatre a l'extrem nord i el cafè i el pavelló de socis a cadascun dels costats del Teatre Circ. D'aquesta manera, la visió des de l'entrada principal del recinte pel carrer de Sant Joan era simètrica. Res

4 Ricardo Magdalena i Tabuenca va ser un reconegut arquitecte, dissenyador, pintor i artista aragonès. Nasqué a Saragossa l'any 1849 i morí a la mateixa ciutat l'any 1910. Va arribar a ser arquitecte municipal de Saragossa, on resten encara moltes de les seves obres, de les quals destaquen l'escorxador municipal, la reforma del teatre principal, el Gran Casino, per a l'exposició hispanofrancesa del 1907, o la restauració del monestir de Sant Joan de la Penya a Osca.

5 Fins i tot es tenen referències que, posteriorment, Magdalena i Domènech van treballar junts. L'any 1902 Magdalena, estant al capdavant dels serveis tècnics municipals de Saragossa, va encarregar a Domènech un projecte informe per a la consolidació de la basílica del Pilar.

va ser dissenyat en va. Domènech va realitzar diferents estudis previs per determinar quina era la millor forma de l'edifici, fruit de l'anàlisi de diferents teatres europeus. També va mostrar una preocupació especial pel fenomen de l'acústica i va fer diferents esbossos de la refracció del soroll, tant als paraments com als sostres dels edificis. Finalment, malgrat que l'elecció de la forma circular no era possiblement la més idònia, atès que els seients i les llotges més propers a l'escenari en tenen una visió incompleta, Domènech va decantar-se per aquesta opció perquè donà prioritat a la funcionalitat de l'equipament per la multiplicitat d'usos que volia donar-li El Círcol.

La façana del Teatre Circ

El projecte de façana i planta del Teatre Circ tenia dues parts ben diferenciades. D'una banda, Domènech presentava el cos circular del pati de butaques, de gairebé 900 m^2 i, de l'altra, la caixa escènica de volum quadrat, d'un total de 560 m^2.

A la planta baixa del cos circular, Domènech plantejava fer un pòrtic perimetral, obert, que havia de fer funcions de passadís i permetia que la llum fluís al seu interior. El perímetre circular del teatre estava sostingut per columnes de composició clàssica, de secció circular i base plana, amb un basament, un fust estriat i uns capitells de clara influència oriental, amb dos caps de cavalls oposats que recorden clarament els famosos capitells de la columna de l'Apadana, de la ciutat de Persèpolis, o els capitells del temple de Darios I de la també ciutat persa de Susa. Les columnes sustentaven un entaulament que servia de barana al pis superior amb garlandes florals sostingudes per àngels amb un relleu típicament modernista, de gran similitud a les que utilitzà poc després al Palau de la Música Catalana.

Pel que fa al primer nivell de la façana circular, Domènech va bastir grans arcs apuntats d'estil mudèjar, amb funció estructural i decorativa, atès que combinaven una alternança de colors. A l'interior de l'arc, hi situava tres finestres rectangulars, amb un acabat dentat superior i l'espai apuntat de l'obertura s'obria amb un rosetó envoltat de petites obertures romboïdals que, de ben segur, volia evocar la gelosia oriental.

El cos circular es tancava amb una coberta interessantíssima, feta amb els creuaments de diferents arcs amb volta catalana, que formaven una gran cúpula i es lliuraven a una gran llanterna circular, constituïda

per un gran nombre de finestretes estretes i verticals que permetrien el pas de la llum a l'interior del gran espai de la pista. I com a coronament superior, Domènech hi situava una gran agulla metàl·lica, amb la figura del cavall alat de planxa retallada.

Pel que fa a l'altra part de l'edifici, la de la caixa escènica, no conté tants elements decoratius com el cos circular i es limita a un seguit d'obertures en els paraments laterals. A la planta baixa hi situa diferents obertures apuntades i a nivell del primer pis hi fa quatre grans finestrals estrets i allargats i compostos per dues finestres inferiors, un treball romboïdal com a faixa i un arc apuntat superior, segurament cec i decorat amb ceràmica d'estil mudèjar.

L'interior del Teatre Circ de Reus

Per al Teatre Circ de Reus, Domènech va projectar una planta circular amb quatre nivells diferents: un semisoterrani, una planta baixa, una primera planta amb les grades de la galeria superior i, excepcionalment, sobre l'escenari, una segona planta de caràcter auxiliar. El semisoterrani només es trobava a l'espai que ocupava l'escenari i s'hi preveia ubicar el magatzem per a decorats, la zona d'orquestra propera a la platea, uns banys de servei i a cada extrem de la caixa escènica, dues escales, fetes a la catalana[6] que comunicaven tots els nivells de l'edifici.

A la planta baixa del Teatre Circ, Domènech va dissenyar-hi una porxada a l'entorn de l'accés principal amb dues escales de ventall, de forma simètrica,[7] que donaven accés al pis superior. Aquesta porxada se sostenia amb columnes de base rectilínia, fust helicoïdal o salomònic –fetes, segurament, de maó–, capitells esculpits i un seguit de voltes i arcades apuntades. A partir d'aquí s'accedia a l'interior de la platea circular, amb una petita rampa inclinada que descendia un metre i mig des del nivell de l'entrada. La platea allotjava 23 fileres de butaques, que equivaldrien a una capacitat d'unes 400 persones, i trenta llotges privades al seu voltant.

A la mateixa planta també hi havia la caixa escènica, formada pel gran escenari rectangular, i simètricament a ambdós costats, els serveis,

6 Escala a la catalana: Escala realitzada amb tres o quatre trams, normalment de planta quadrada, on es combinen els trams amb escales amb els replans, apareixent a la part central un ull quadrat utilitzat en alguns casos per ubicar-hi els ascensors.

7 Escala de ventall: Escala que té diversos escalons radials, o sigui amb les esteses estretes de la part de l'ull de l'escala, per dirigir les línies a un centre.

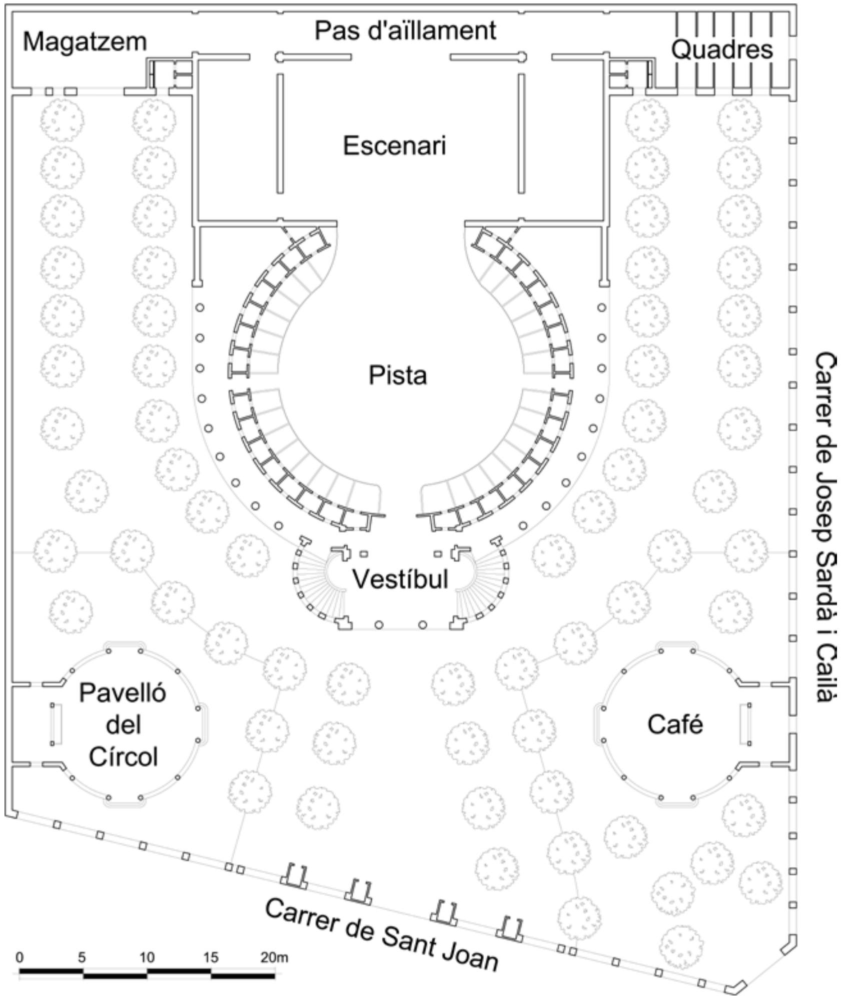
com els camerinos, banys per als espectadors i l'escala de la caixa escènica. Cal remarcar una mesura de seguretat que Domènech incorpora al complex i que, per l'època, és totalment innovadora. I és que, darrere l'escenari hi ha un passatge o passadís anomenat «pas per cavalls i decoracions». Aquest passatge tenia la funció de transportar i alhora evacuar ràpidament la decoració i els estris utilitzats en un acte, per tal de col·locar-hi els nous. A més, Domènech anota en el plànol la següent referència: «Pas d'aïllament en cas d'incendi», amb el qual es demostra que l'arquitecte va fer una reflexió funcional a l'hora de pensar fins a l'últim detall compositiu de l'edifici.

L'accés a la planta primera es feia o bé per les dues escales pròximes a l'embocadura de l'escenari o bé per l'escala principal de l'entrada del teatre. La primera planta, de gairebé 900 metres quadrats, era l'espai de l'amfiteatre. Estava format per un conjunt de cinc grades esglaonades que resseguien tot el perímetre de la pista circular central. La part davantera del primer pis comptava amb una terrassa, en la qual Domènech volia situar diferents escultures d'un pegàs o cavall alat, que donaven la benvinguda a l'espectador i que simbolitzaven la creativitat intel·lectual, l'elevació a través dels valors estètics i la inspiració,[8] una temàtica no gaire allunyada de la funció per la qual es projectava el Teatre Circ.

Pel que fa a la coberta interior de l'immoble, estructuralment es recolzava sobre 18 pilars de fosa, col·locats repartidament en el perímetre interior de les grades, que sostenien els arcs apuntats, decorats amb una alternança cromàtica de clara reminiscència mudèjar. A cada salmer, Domènech hi va proposar situar unes escultures d'uns busts de cavalls, amb les potes davanteres enlairades, com si sobresortissin galopant del mur. A sobre d'aquestes escultures començaven els nervis de les voltes apuntades, d'aresta gòtica, que anaven cobrint, repetidament, tota la coberta de la pista circular. A més, a cada certa distància, hi volia col·locar uns nervis també de maó que havien de lligar perpendicularment el conjunt de les voltes d'aresta. D'aquesta manera, la cara interior de la coberta tenia un aspecte d'una volta de ventall.[9]

8 Vegeu: CUCARULL MARTÍNEZ, Blanca*: La Iconografia simbòlica a Reus*. Inèdit. Treball de recerca curs 2009–2010. IES Salvador Vilaseca.

9 Volta de ventall: Nom amb què es designa la volta característica de l'estil ogival anglès de l'època tardana, disposada en forma radial amb els nervis que s'obren en forma semblant a un ventall o una palmera, partint dels capitells de les columnes o pilars que les suporten.



Planta del projecte del Teatre Circ de Reus, amb l'enjardinament i els pavellons.
Font: Elaboració pròpia

El segon pis del teatre només havia d'ocupar l'espai de sobre l'escenari per crear una elevació a la part central de la caixa escènica. Domènech projectava construir-la amb una coberta a dos vessants per destinar-la a sala d'assaig. Malgrat que no s'ha pogut localitzar la memòria de materials, de ben segur que Domènech ideà aquest edifici per construir-lo íntegrament amb maó vist i elements decoratius de pedra treballada, vitralleria de diversos colors i elements ceràmics.

Els pavellons del Cafè i dels Socis del Círcol de Reus

Es va acordar aixecar els dos pavellons a la zona davantera del teatre. El del costat esquerre, que afrontava amb la mitgera de la parcel·la, s'havia de destinar a ús privat dels socis, segurament com a cafè, sala de reunions i espai per a petites celebracions de l'entitat. El del costat dret, destinat a cafè públic, afrontava amb el carrer de Josep Sardà, zona per on tenia un accés de servei.

Domènech proposa per a ambdues construccions una planta circular, amb grans finestrals separats per columnes cilíndriques. L'accés als pavellons es feia a través de tres accessos des del jardí, amb tres o quatre esglaons. A la part restant, s'hi annexava un mòdul rectangular on hi hauria la petita cuina i la barra de servei i, possiblement, uns banys. No n'ha quedat constància de quina volumetria tindrien, ni els materials amb què s'haurien construït, ja que fins avui no s'ha localitzat cap detall ni esbós d'aquestes edificacions.

Conclusions

Domènech i Montaner va projectar gran quantitat d'edificis i reformes a la ciutat de Reus, la majoria dels quals s'acabaren materialitzant. Malgrat això, els dos projectes estudiats en aquest article són un cas excepcional i, lamentablement, Reus no aconseguí tenir aquestes dues obres dins el seu ampli ventall d'elements domenequians. El projecte del Teatre Circ no és pas una obra excepcional, però sí de gran riquesa visual, amb volumetries monumentals i, sobretot, un ric i acurat treball ornamental que, probablement, com també va passar amb el projecte d'escala d'El Círcol, va contribuir a no fer viable econòmicament el projecte.

Bibliografia

ALCALDE I VILÀ, Sergi. «Els projectes no construïts de Lluís Domènech i Montaner per a la societat El Círcol de Reus. La reforma de l'escala d'accés al primer pis del Círcol (1899) i el teatre Circ (1900)». A*: Domenechiana 6,* Canet de Mar*,* 2015, p. 142.

ANGUERA NOLLA, Pere: *El Círcol. 125 anys d'una societat.* El Círcol, 1977.

ARNAVAT CARBALLIDO, Albert *(Co): El Círcol: 150 anys d'una societat cultural i recreativa, Reus 1852-2002*. Círcol, 2002.

DOMINGO GABRIEL, Anna: *Diccionari visual de la construcció*, Generalitat de Catalunya, 2007.

FULLANA, Miquel: *Diccionari de l'art dels oficis de la construcció*, Moll, 2005.

MORENO GARCIA, Francisco: *Arcos i Bóvedas*, CEAC, 1987.

SÀIZ I XIQUÉS, Carles. *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923), el llegat arquitectònic, polític i cultural a Canet de Mar*, Edicions els 2 Pins, Canet de Mar, 2008.

LA FUSTERIA DE L'ARQUITECTURA MODERNISTA A REUS: EL PAVELLÓ DELS DISTINGITS DE L'INSTITUT PERE MATA I LA BOTIGA DE LA CASA NAVÀS

Núria Amat Torrens

Josep M. Lapeyra Farré

ARQUITECTES

Els edificis de l'arquitectura modernista són protagonistes del magnífic treball que els fusters hi van executar, espais on la fusteria i l'arquitectura es compenetren de manera absoluta. A més d'una visió general, el present treball se centra en dos espais modernistes de Reus: el Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata, per la gran quantitat de mobles originals que conserva, assimilable al mobiliari d'un habitatge, i la botiga de la casa Navàs, per la tipologia més industrial i funcional que es conserva en el seu estat original i en manté l'ús, la qual cosa demostra les seves grans virtuts. Totes dues obres són de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, i hem pogut accedir-hi gràcies a Josep Amigó, de l'Institut Pere Mata i a Dolors Blasco, de la casa Navàs.

Cal detenir-se en tots els detalls dels tancaments, tant exteriors com interiors, en les diferents tipologies de mobiliari, les seves formes estilitzades i orgàniques, les seves decoracions de talla i marqueteria, els diferents tipus de fusta utilitzats… Cal veure com els finestrals deixen de ser unes simples obertures i passen a ser uns elements amb vida pròpia dins del conjunt. És precís observar la plena integració del mobiliari amb l'arquitectura dels espais interiors, com assoleixen la plena unitat formal i funcional.

És un treball artesanal molt acurat, observable tant en els mobles més luxosos com en els elements més simples, on es constata el bon ofici dels artesans, refermat en el fet que bona part de les fusteries han arribat en bones condicions als nostres dies. L'arquitectura, la fusteria i la resta d'arts decoratives s'associen per crear un cos únic.

EN BUSCA D'UNA ARQUITECTURA

El Modernisme català és un corrent artístic que va esclatar cap al 1890 amb gran força i, tal com va començar, es va acabar sobtadament cap al

1910, superat primer pel Noucentisme, que retorna a l'ordre, i posteriorment pel Racionalisme, que elimina tota decoració. Els noucentistes quasi bé odiaven el Modernisme. Al Palau de la Música Catalana li deien el «Palau de la Quincalleria Catalana» i, si fos per a ells, l'haurien enderrocat. El Modernisme es va menystenir durant unes quatre dècades i no és fins als anys 1950-1960 que es torna a valorar. És per això que molts edificis es van reformar interiorment i els seus mobles estan en mans de col·leccionistes o museus, com ara la casa Lleó Morera de Barcelona, obra de Lluís Domènech i Montaner. La casa Navàs de Reus, del mateix arquitecte, és dels únics edificis que conserva els interiors amb els seus mobles tal com van ser projectats.

El Modernisme comprèn un ampli ventall de les arts: arquitectura, pintura, escultura, obra gràfica… i cal destacar-ne tres característiques següents:

1. Connexió amb el moviment de la Renaixença: A banda de les referències a la bandera catalana que apareixen en moltes façanes, en els edificis modernistes s'endevina el romànic i sobretot el gòtic de l'època medieval, la més esplendorosa per a Catalunya. Les formes en recorden l'estil, sense que això signifiqui que siguin edificis gòtics. Lluís Domènech i Montaner, en el seu article «En busca de una arquitectura nacional», publicat a la revista *La Renaixensa* el 1878, explica la necessitat de trobar «un estil» que sigui propi del lloc i de l'època, és a dir, que estigui arrelat a la tradició, tenint en compte el llegat artístic històric, però també les noves tecnologies de la nova etapa històrica.

Quan Lluís Domènech diu que l'arquitectura ha de reflectir la nació, no està parlant en aquest moment de la nació catalana, sinó de l'espanyola; cal esmentar que l'any 1878 el moviment catalanista encara era incipient, però en la seva argumentació arriba a la conclusió que la península Ibèrica és tan diferent quant a la tradició arquitectònica que així com a Andalusia s'hauria de reflectir l'arquitectura mossàrab, a Catalunya hauria de ser l'arquitectura gòtica.

La Renaixensa era la revista dels intel·lectuals en un moment de la història en què es recuperen la llengua i la cultura catalanes, en què els escriptors tornen a escriure en català, ja que durant molts anys la llengua de la cultura va ser el castellà.

2. Modernitat: La segona meitat del segle XIX és un període de molts canvis: la industrialització, els avenços tecnològics, la utilització de nous materials per a la construcció (acer, vidre…), l'arribada de

l'electricitat a les cases, i també d'avenços científics com ara en el camp de la medicina, i l'aparició de corrents filosòfics com el positivisme i el naturalisme; es produeix un canvi de mentalitat amb la preocupació per la salubritat, la vida i les teories higienistes.

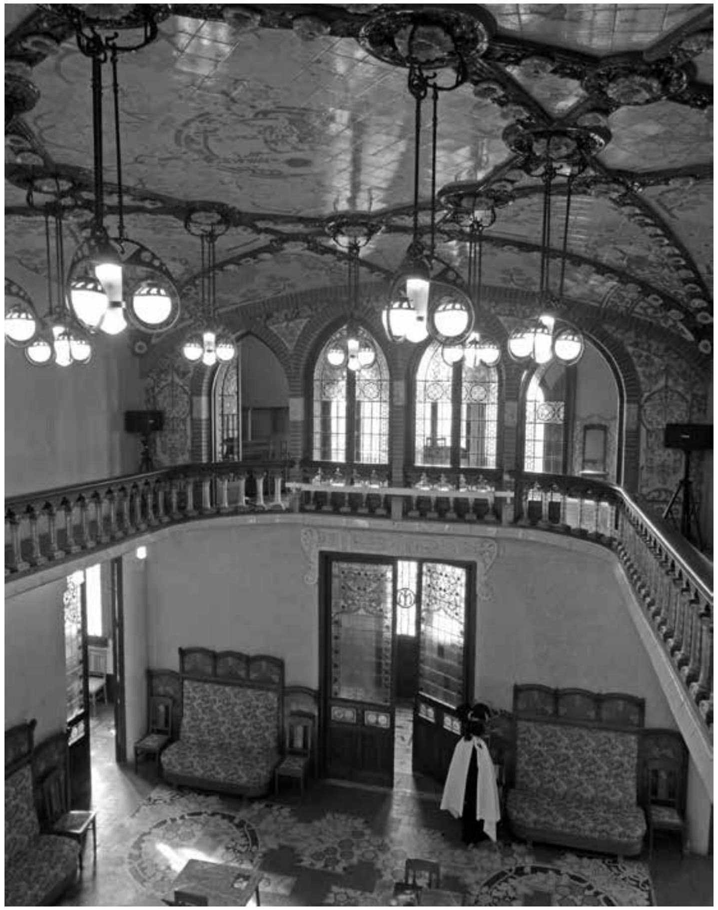
Aquests canvis, en el camp de l'art, es tradueixen en la voluntat de trobar noves formes artístiques, per una banda contra l'eclecticisme que barrejava formes artístiques històriques al marge de les noves tècniques de construcció i en contra de la producció en sèrie, sense cap mena de reflexió artística. En el camp de l'arquitectura, es tradueix en la utilització de nous materials i tecnologies –l'ús de l'acer i les grans vidrieres– i la concepció d'uns edificis amb una bona il·luminació i ventilació de les estances.

Un fragment de l'article esmentat anteriorment explica com aquest nou estil arquitectònic haurà de canviar les velles formes per d'altres que reflecteixin les noves necessitats i tecnologies, sense renunciar a la tradició:

> A llavors, llensant tots los lligaments que la uniexen a rancias é ignorants preocupacions de escola […] la arquitectura moderna filla y hereva de totas las passadas, se alsará sobre totas enjoyada ab los tresors de aquellas y ab los de la indústria y de la ciencia per ella propia adquirida.
>
> Las formas antigas no se arreglan ab nostras necessitats actuals ni á nostres medis de construcció, de manera que los mateixos autors d'aquesta escola se veuen molt freqüentment obligats á faltar a sos coneixements de la tradició y a sons proposits, amagant los medis moderns de que se valen (la jàssera y la columna de ferro, per exemple) que dificilment se poden disfressar quan responen a una necessitat real i digne de posar-se de manifest.
>
> Admetem los principis que en arquitectura nos ensenyan las edats passadas totas, que de totas ben quiats necessitem. […] Y ab aquestos principis severament comprobats apliquem obertament las formas que las novas experiencies i necessitars nos imposan, enriquintlas i dantloshi expressió ab los tresors ornamentals que los monuments de totas las epocas y la naturalesa nos ofereixen.

3. Art total: Tot ha d'estar pensat i ha de tenir el seu valor artístic, tot seguint els nous corrents que sorgeixen a Europa, com l'Art Noveau

a França, que trenca amb la rigidesa historicista de l'École de Beaux Arts, o el Modern Style a Anglaterra. Busquen la llibertat amb formes inspirades en la natura, incorporant novetats derivades de la revolució industrial, com el ferro, el vidre, però amb voluntat artística, reivindicant l'ésser humà enfront a la màquina; d'inspiració en la naturalesa, sobretot en la vegetació, i amb gust per la forma corba, l'orientalisme i la tendència a la representació de la imatge femenina amb actituds delicades i cabells ondulats. El Modernisme català és part d'aquest corrent general europeu, però amb una personalitat pròpia i diferenciada, ben lligat amb el catalanisme.



Saló del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

REUS 1900. SEGONA CIUTAT DE CATALUNYA

El modernisme català coincideix amb un període de bonança econòmica i cultural de la ciutat de Reus. L'any 1900 Reus és demogràficament la segona ciutat de Catalunya. Tal com ho indica l'historiador Albert Arnavat, són temps de transformació urbana modernitzadora: els carrers deixen de tenir una imatge rural i adquireixen aspecte urbà amb l'empedrat dels carrers, millores en les infraestructures de clavegueram, enllumenat, aigua, transports… i un nou concepte de l'arquitectura i l'habitatge que transforma la vida de les persones. La ciutat es transforma per esdevenir moderna, i això vol dir sobretot una ciutat salubre. En aquest sentit, una de les primeres operacions que es duu a terme, a proposta de Joaquim Navàs, regidor de Foment, és el trasllat de l'escorxador vell als afores, ja que havia quedat dins la ciutat –al costat de l'actual plaça de la Patacada sobre els rentadors públics– tot projectant un edifici amb unes condicions higièniques adequades. Aquesta operació es va començar a gestar el 1882, encara que no es va executar fins al 1890.

Un dels punts forts de l'economia és la inversió immobiliària, i és aquí on s'imposa el Modernisme com a estil per als edificis urbans i alguns masos, símbol de modernitat i cosmopolitisme lligat amb els sentiments catalanistes.

Lluís Domènech i Montaner, un dels més grans representants del Modernisme català, ens va deixar a Reus grans exemples de les seves obres: la casa Navàs, la casa Rull, la casa Gasull, l'Institut Pere Mata i els magatzems Llopis.

L'arquitecte més prolífic a Reus, però, fou l'arquitecte municipal de Reus Pere Caselles, el qual projectà molts edificis d'habitatges com les cases Punyed, Tomàs Jordi, Laguna, Carpa, Querol, Munné, i equipaments com les escoles Prat de la Riba, l'Estació Enològica. Entre els masos podem destacar el Pavelló de Bany del mas Vilella, el mas Cuadrada i el xalet Serra, aquest últim obra de Joan Rubió i Bellver. Pere Caselles també fou el contractista de la primera construcció del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata.

DES DE LA IDEA GENERAL AL PETIT DETALL

Es concep l'arquitectura com a «art total». Això vol dir que en l'edifici tot està pensat i forma part de la mateixa idea, des de l'estructura i l'organització dels espais, fins al més petit detall. Les arts decoratives i els

oficis prenen una gran importància, es fonen l'art i l'artesania, prescriu l'ornamentació clàssica arbitrària i la decoració passa a ser una part important de l'edifici en la seva mateixa concepció. Dos exemples:

• la casa Navàs s'organitza a partir d'un espai central, el vestíbul, i està pensada com un jardí, des de l'estructura de l'edifici, l'organització dels espais, la manera com entra la llum, fins al més petit detall de decoració; tot reforça la mateixa idea.

• el Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata s'organitza a partir d'un l'espai central, el saló, una estança a doble alçada on el nivell de baix és el món quotidià –el motiu de decoració és el castanyer que es repeteix en diversos elements i materials mats– i el nivell superior representa la curació dels interns –l'ornamentació recorre a les flors i la icona d'una noia amb els ulls tapats amb la inscripció «de nou lluirà»–; els temes de decoració, els materials utilitzats amb el seu color i lluïssor, el tractament de la llum i la forma com es reflecteix en els materials, tot parla del mateix concepte. A través d'una galeria tangencial vidriada situada a la primera planta el saló rep la llum que il·lumina l'àmbit.

En el context d'aquest corrent artístic, els arts i oficis es renoven; Lluís Domènech i Montaner, juntament amb Antoni Maria Gallissà, posen en marxa un obrador ubicat al pavelló de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, anomenat Els Tres Dragons, que es dedicarà a l'experimentació i la innovació de les arts decoratives (escultura, serralleria artística, ceràmica, forja…).

Els artesans esdevenen artistes i els més bons són coneguts arreu del país; així, per exemple, en ceràmica Lluís Bru (de Barcelona) col·labora en l'Institut Pere Mata, l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, la casa Navàs, la casa Lleó Morera…; Hipòlit Montseny (ceramista reusenc) també va treballar a la casa Navàs i a l'Institut Pere Mata. En escultura aplicada és conegut Alfons Juyol (casa Navàs, casa Lleó Morera, casa Ametller…). En el terreny de la fusteria destaquen el prolífic Gaspar Homar, el qual va col·laborar en molts dels edificis de Lluís Domènech i Montaner, i Joan Busquets. Els vitralls eren molt sovint encarregats a la casa Rigalt, Granell i Cia. (casa Navàs, Institut Pere Mata, Palau de la Música Catalana, casa Lleó Morera, Hospital de la Santa Creu i Sant Pau). La ceràmica hidràulica dels paviments acostumen a ser de la casa Escofet, en aquest cas es combina la creació artística i la producció en sèrie.

Gaspar Homar

Gaspar Homar va néixer el 1870 a Bunyola (Mallorca), era fill d'un fuster que es va instal·lar a Barcelona l'any 1883. Va estudiar a l'Escola de la Llotja «art en la branca d'aplicació» –pintura decorativa i teixits–, va treballar en el taller de Francesc Vidal des dels 13 anys, als 23 anys es va establir amb el seu pare a la rambla de Catalunya, i al cap de 5 anys, pel seu compte, al carrer de Canuda. Així doncs, podem dir que va arribar a la seva professió per dues vies, la de l'estudi i la de l'ofici.

Feia mobles d'autor i també làmpades i altres objectes decoratius. El 1994 es féu soci del Centro de Artes Decorativas, on va conèixer arquitectes com Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch a través dels quals va fer projectes complets per a edificis residencials com la casa Navàs o la casa Lleó Morera. En aquestes cases tots els elements decoratius, excepte els vitralls, la ceràmica i la talla en pedra, són projectats i executats per Homar i els seus col·laboradors, sota les directrius de Domènech i Montaner: mobles, portes i plafons, arrimadors de fusta, marqueteries, pintura decorativa, alguns mosaics, làmpades i cortinatges, assolint aquesta idea d'«art total».

En els mobles destaca la marqueteria, tècnica apresa de l'art japonès i que utilitza una gran varietat de fustes, moltes d'elles d'importació per obtenir els diferents tons en les composicions: fusta de *holly* en baix relleu per a les cares, el palissandre per al color rosat; la fusta de tuia per a l'ataronjat; l'amarant per al morat; la caoba d'Àsia per al color rogenc; la magnòlia per al marró; el freixe d'Hongria per al color verdós pàl·lid; la fusta d'hibisc per al verdós intens; per al gris platejat, l'arrel d'om; i per al negre, el banús. Va arribar a utilitzar unes quaranta varietats de fustes i de vegades també incrustava metall per emfasitzar les línies. Molts dels dibuixos per a les marqueteries, generalment de temes florals o de donzelles de cabells ondulats, són obra de Josep Pey, tot i que Gaspar Homar era també un gran dibuixant.

Tal com ens ho explica l'ebenista i restaurador de mobles reusenc Rafel Teixell, per elaborar les marqueteries se serraven totes les xapes a la vegada, de manera que després combinant-les s'obtenien tants dibuixos com xapes s'havien utilitzat, de les quals segurament s'aprofitaven tan sols les que tenien els colors més adients a cada part. És curiós veure el mateix dibuix en la marqueteria d'una porta de la zona noble de la casa Navàs i d'un moble de la casa Lleó Morera, amb les xapes com-

binades de formes diferents. El relleu de les cares es feia *a posteriori* incrustant una peça d'un gruix superior que després es treballava per obtenir el baix relleu.

Josep Prat

En altres edificis no residencials, com l'Institut Pere Mata, hi van col·laborar diversos fusters i ebenistes, ja que la institució encarregava el mobiliari de les estances en el moment que la Junta ho decidia. Hi destaquen diversos conjunts com els mobles del saló del Pavelló dels Distingits o els mobles de les habitacions del mateix pavelló, encarregats a Josep Prat –tal com ho indiquen les factures i les actes del Consell d'Administració–, que tenia el taller al carrer de Ferlandina de Barcelona. Els mobles eren fabricats a Barcelona, transportats en ferrocarril i muntats al Pavelló de l'Institut, sota les ordres de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, pels operaris del seu taller, que s'allotjaven a la Fonda Catalunya de Reus.

Enric Oliva Julià

També es van encarregar alguns mobles a Enric Oliva, ebenista reusenc, instal·lat al carrer de Llovera on tenia un saló d'exposició de mobles i objectes decoratius, i més endavant al passeig de Sunyer, on va instal·lar el magatzem i el despatx. Enric Oliva, que també va treballar a la casa Tarrats de Reus, no s'identifica tant amb el moviment modernista com és el cas de Gaspar Homar o Joan Busquets; simplement era un molt bon ebenista, que treballava pels clients més prestigiosos de la zona i feia en cada ocasió el tipus de mobles que li demanaven; per tant, en aquestes dècades va fer diversos mobles d'estil modernista.

En la documentació que es conserva consta que va fer mobles per a les habitacions del Pavelló dels Distingits (llits, tauletes de nit i lavabos) i també taules de centre i butaques entapissades, però no s'ha pogut identificar exactament de quins mobles es tracta.

Joaquim Montagut

Joaquim Montagut va ser un altre artesà reusenc que va col·laborar en alguns mobles de l'Institut Pere Mata, segurament va fer algunes peces amb marqueteries però, tot i la documentació conservada, no són identificables.

MOBILIARI DEL PAVELLÓ DELS DISTINGITS DE L'INSTITUT PERE MATA

A través del treball de Teresa M. Sala, historiadora de l'art, sabem que Josep Prat és l'autor del conjunt de mobles del saló, del bufet del menjador i d'alguns conjunts de mobles de les habitacions del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata, alguns dels quals han estat restaurats amb un entapissat substancialment diferent; les tapisseries originals eren de seda amb dissenys d'influència vienesa, del mateix tipus dels que utilitzava Gaspar Homar.

Mobiliari del saló. Josep Prat

El conjunt del mobles del saló consta de diferents sofàs amb arrimadors de fusta, de diverses mides segons la paret on es col·loquen, cadires a conjunt i taules. El motiu de decoració del saló és la fulla del castanyer; el trobem en esgrafiats a la paret, en ceràmica al sostre i en mosaic al paviment, així com en la marqueteria dels mobles, els quals també compten amb detalls amb fulla d'olivera de talla. El detall es cuida al màxim i el resultat és molt delicat, gens carregat.



Fulla de castanyer a la marqueteria d'un moble i a l'esgrafiat del saló.

Mobiliari del menjador. Josep Prat

El moble del menjador es composa de dos cossos iguals i un fris superior que emmarca la porta vidriera que mena cap al jardí. El motiu de decoració del menjador és el taronger. El trobem en esgrafiats a la paret, en ceràmica al sostre i en mosaic al paviment. El moble incorpora el dibuix de les taronges en el fris que uneix els dos cossos i en l'arrimador del taulell (tots dos amb mosaic ceràmic) i en la marqueteria de la porta del bufet.



Moble del menjador. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Mobiliari de les habitacions

L'accés a les habitacions es fa a partir de la galeria, a través d'una saleta on donen dues habitacions i també la sala de control o del cuidador. Aquests espais tenen mobiliari d'estar, diversos sofàs, decorats amb motius que s'adiuen amb la pintura decorativa o el paviment, com el sofà amb el plafó amb la marqueteria que dibuixa un cigne, d'autor desconegut –podria ser de Joaquim Montagut–, o bé un conjunt amb cantonades arrodonides i marqueteria de flors amb fulles de formes corbes, que també juga amb les vetes de fusta.

Un dels conjunts està decorat amb talla, amb dibuixos de rosa de bardissa sobre fons daurat i consta de diverses peces: sofà de tres places,

cadires, butaques amb braços i una peça amb dos butaques i tauleta. En un altre grup, que consta d'un sofà de tres places i unes cadires, s'observa que les formes són més rectes i geomètriques. De fet –com també diu M. Teresa Sala–, a partir de l'Exposició Universal de Torí del 1902, els mobles prenen formes més rectes per influència del secessionisme vienès i ja no tenen aquestes corbes tan sinuoses de l'Art Nouveau.

Armari cantoner

Entre els mobles que basteixen les habitacions del Pavelló dels Distingits té un interès especial un armari cantoner atribuït a Josep Prat. Està decorat amb una marqueteria que dibuixa roses amb el seu fullam. L'habitació té, també, un llit a conjunt amb l'armari, amb el mateix tipus de dibuix en la marqueteria que decora el capçal.

L'armari cantoner, amb un disseny i una execució impecables, consta de dos cossos, un més alt de planta rectangular i un més baix de planta en forma de quart de circumferència. El cos rectangular té unes portes pivotants, que permeten que el disseny sigui molt net, sense veure cap frontissa. Estan col·locades de manera que quan estan obertes queden ajustades al marc i quan es tanquen queden en un pla més endarrerit però adjacent al marc. El cos circular té una porta de persiana formada per catorze peces de 2 cm de gruix i uns 6 cm d'ample, encadellades i unides per unes petites frontisses en la part superior i inferior de les peces. Les frontisses es col·loquen per darrere, a l'interior de l'armari i, per tant, amagades a la vista.

Quan s'obre l'armari, les portes de persiana queden ocultes en un doble fons, set peces a banda i banda. Quan es tanquen no es fixen al centre, sinó que l'última peça de cada banda encaixa amb el marc i s'hi subjecten mitjançant un pany. Les peces de la persiana circulen sobre un petit rail d'acer encastat a la base, amb unes rodetes embegudes en el gruix dels dos centímetres i col·locades cada dues peces. La part superior de la porta passa per una ranura feta al travesser de forma circular que en guia el moviment.

L'encant d'aquest moble està en la seva aparent senzillesa, la netedat que aparenta, sense frontisses, sense afegits, que no seria possible si el disseny no ho hagués buscat –fer que un disseny sembli senzill no és gens fàcil, requereix claredat i enginy–, i l'encant també està en el tonalitat de la fusta i la marqueteria, en la forma i la mida dels seus

elements: la rodeta tan petita i el rail tan prim, el tirador de les portes, la forma de la pota, quan arriba al terra o el senzill motllurat del fris.



Armari cantoner tancat.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra



Armari cantoner obert.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Habitacions de la segona planta

Actualment, el Pavelló dels Distingits té obertes les plantes baixa i primera a les visites, mentre que la segona planta actualment no és accessible per al públic i a les seves habitacions, que segueixen el mateix esquema de la primera planta –accés a través d'una galeria–, s'acumulen conjunts de mobles pendents de restaurar i classificar, tot esperant que tornin a lluir les seves excel·lències artístiques, «de nou lluirà».

Façanes: Finestres, balconeres i portes

Si bé els moblistes i ebenistes decoraven els interiors, amb peces d'autor i un nivell de detall altíssim, les finestres, les balconeres i les portes s'executaven sota les indicacions de l'arquitecte per una firma de renom, com és el cas de la casa Queraltó i Planas de Barcelona a la casa Navàs o bé pels fusters de la zona. Al Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata es va encarregar el treball de fusteria a la Cooperativa de Oficiales Carpinteros i, després, a Pere Llaberia.

Les façanes dels edificis modernistes de Lluís Domènech o Pere Caselles es poden entendre com un pla en el qual es van incrustant els diferents elements que conformen una composició: una escultura, un balcó de pedra, un plafó ceràmic.

Les obertures de l'edifici sovint es tracten com una peça incrustada en la façana. En les façanes d'obra vista, com ara la casa Punyed, la casa Rull o l'Institut Pere Mata, es fa encara més evident, ja que les portes i finestres formen part d'un l'element de pedra «enganxat» al mur que contrasta sobre el material de fons.



Detall de la façana del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

En les finestres s'utilitza molt sovint el llambí, que tamisa la llum –el control de la qual és un tema recurrent en el Modernisme–, de manera que les fusteries esdevenen elements opacs i, des del punt de vista compositiu, actuen igual que un plafó decoratiu. A més, molts cops, es pinten de color blau, de manera que agafen protagonisme i fan joc amb els plafons ceràmics dibuixats amb el mateix color. Aquesta mateixa fusteria, pintada de blau a l'exterior, és envernissada a l'interior, perdent el protagonisme que té a fora i agafant un aire més discret i càlid, tal com observem en les fusteries de l'Institut Pere Mata.

En la galeria d'accés a les habitacions del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pera Mata es repeteixen les finestres i balconeres al llarg de tota la façana. Per una banda, cal fer esment de l'ús de la gran balconera, que inunda de llum els interiors –és tota practicable, de manera que a l'estiu el passadís es converteix en una terrassa que mira cap al jardí– i, per l'altra, la delicadesa de la fusteria amb els enllistonats tan prims, bisellats per esdevenir encara més lleugers, i col·locats a contrajunt amb el vidre del centre, més gran, per deixar passar la vista. Aquest mateix esquema es repeteix a les galeries de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona, del mateix arquitecte.



Interior de la galeria del primer pis del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

La balconera principal de la galeria té 4,70 m d'amplada i 3,10 m d'alçària. Es compon de 6 fulles i s'obre totalment; la part central amb dues fulles batents i els laterals amb dues fulles en acordió, que es pleguen cap al costat. Està dividida en tres parts i tot l'enllistonat, posat a contrajunt, actua com una gelosia contínua al llarg de la façana sense dibuixar una forma concreta.

En les balconeres de la casa Navàs (de Lluís Domènech) i de la casa Fornés (de Pere Caselles) hi ha la voluntat de donar una forma característica a la fusteria de la balconera, una forma que identifiqui la casa, i que ja es dibuixa en el projecte de la façana. A la casa Navàs, la balconera del segon pis, que té 2,55 m d'amplada i 3,30 m d'alçària, es divideix en tres parts de dalt a baix, amb una proporció de 2/3-1-2/3, i la part central és practicable en tota la seva alçària, uns 0,90 x 3,30 m. La forma de la fusteria, dibuixant 3 lòbuls, es va repetint en molts elements de l'edifici. Aquesta balconera s'obre al balcó situat damunt la balconera de la façana de la plaça del Mercadal i, tot i que habitualment està tancada, la vigília de Sant Pere s'obre per tal que s'hi acomodin els músics que acompanyen els focs a l'antiga de la festa major.

La balconera principal de la casa Fornés, una mica més gran que l'anterior, es resol fent una tarja fixa en tot el semicercle superior, de manera que la fulla practicable queda d'una mida estàndard. Juga amb els gruixos de la fusta marcant unes línies més fortes per fer el dibuix de la balconera i lligar la tarja fixa superior amb la part de baix de l'obertura. Són fusteries bastant simples sense gaires motllures, que tenen la virtut en la forma però també en el gruix de la fusta.

Tot i el nivell d'ornamentació, les portes s'executen d'una manera molt neta, on la decoració és la mateixa fusta sense gaires elements afegits. Destaquem la porta de la casa Navàs, de caoba, amb la decoració de talla en els plafons, amb ornamentació floral i la utilització, altre cop, de la forma trilobulada. I també la porta vidriera del Pavelló de Serveis Generals de l'Institut Pere Mata, composta en 3 parts mitjançant uns muntants amb una motllura simple i plafons situats en un pla més endarrerit; els plafons fixos de la part superior incorporen vitralls; en la part inferior hi ha dues fulles fixes laterals i una fulla batent central. Per tal que el marc de la porta agafi el mateix gruix en els plafons fixes es parteix el gruix del travesser superior.

Portes interiors

Les portes de la galeria del Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata estan formades per muntants, testeres i travessers encaixats amb metxa oberta i emplafonades. Motllures a 45º als xalets, bisellats als plafons a les habitacions centrals. Són portes d'execució senzilla, però amb un treball molt acurat d'artesans que coneixien molt bé el seu ofici i que ha permès que arribin als nostres dies en molt bones condicions.

La porta que comunica la galeria amb els xalets és una porta exterior que passà a porta interior, per la qual cosa es pot veure la façana i es treballa com una porta exterior. Porticons formats per dues peces, una rectangular i l'altra adoptant la forma de l'obertura.

El Modernisme incorpora el vitrall a la fusteria, en edificis civils i residencials, element manllevat de les esglésies gòtiques i que contribueix a tamisar la llum i a donar aquest aire de lluminositat i color als interiors.

A la porta de la sala de billar, hi observem les motllures dels plafons a 45º i amb talles que representen diferents motius florals, lligats a la natura i que fan joc amb els arrimadors de la sala, per tal de donar la categoria que correspon a les persones que l'utilitzen.

LA BOTIGA DE LA CASA NAVÀS

La casa Navàs (1901-1908) és un dels millors exemples d'obra residencial i comercial de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. L'edifici fou encarregat per Joaquim Navàs i Padró, polític republicà reformista i comerciant de teixits de Reus, continuador del negoci fundat pel seu pare, Joaquim Navàs Domingo. L'encàrrec consistí en un edifici que agrupés l'habitatge i la botiga, arran de la necessitat de més espai per al pròsper negoci, situat a la plaça del Mercadal. Es va optar per adquirir un casalot del segle XVIII, la casa Simó-Cardenyes, situat a la cantonada entre la plaça del Mercadal i el carrer de Jesús, a la mateixa illa de cases de la botiga que regentava. El casalot va ser enderrocat per bastir el nou edifici.

El projecte de Lluís Domènech i Montaner encaixa harmònicament en un projecte unitari el programa doble: botiga i habitatge. La botiga ocupa tota la planta baixa, excepte l'espai de l'escala d'accés a l'habitatge, situat en un extrem: els propietaris acostumaven a viatjar amb vehicles de lloguer o amb ferrocarril, per la qual cosa no era necessari reservar espai per a cotxes ni cavallerisses; l'habitatge ocupa les dues plantes pis.



Façana de la Casa Navàs.Porxo botiga. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

A la casa Navàs s'esdevé un fet quasi únic en l'arquitectura modernista: els espais es conserven tal com van ser projectats, però no només les parets sinó pràcticament tot el mobiliari i l'equipament, la qual cosa permet estudiar i entendre completament l'obra de Lluís Domènech i Montaner. La raó principal és que la nissaga familiar ha mantingut la propietat de l'edifici, des de Joaquim Navàs, passant per la seva dona Josepa Blasco arran la mort del seu marit l'any 1915 a Barcelona i fins a la família Blasco actualment, els quals han sabut valorar adequadament la joia arquitectònica que tenien entre mans i han conservat i restaurat l'edifici al llarg dels anys, sobretot arran del bombardeig feixista a Reus el març del 1938, en què una de les bombes caigué damunt l'edifici situat al davant la casa Navàs que, de retruc, l'afectà, amb desperfectes

la cantonada i el segon pis, i que va ser reconstruït, tot i que la torre existent i el coronament de la tribuna es van perdre per sempre.

Entre l'habitatge i la botiga, però, les raons de la conservació són diametralment oposades: mentre aquesta última ha mantingut la mateixa activitat des que es va inaugurar l'any 1905 –venda i comerç de teixits, amb els canvis obvis provocats pel pas del temps–, l'habitatge ha tingut una ocupació irregular al llarg dels anys: Joaquim Navàs no hi va arribar a residir mai, ja que l'any 1907 traslladà la seva residència a Barcelona, arran de l'esclat d'una bomba al xalet que tenia al passeig de la Boca de la Mina de Reus, i a partir de llavors hi va viure la seva dona Josepa Blasco, en situar-se al capdavant del negoci després d'aquest fet. L'última persona que hi visqué fou Maria Font de Rubinat (1902-1999) entre els anys 1980 i 1998, que publicà un llibre de poesies com una mena de pàgines viscudes de la casa Navàs (*Vivint a casa Navàs 1982-1998*. Edició de Dolors Blasco Font de Rubinat, Reus, 2010).

Volem aprofundir en els aspectes formals de la botiga, centrant-nos bàsicament en la fusteria, la qual s'ha mantingut inalterada al llarg dels anys i que segueix sent útil a l'activitat actual, fet que demostra l'encert del projecte de Domènech i Montaner. Així com l'habitatge s'ha transformat en una mena de museu modernista, on es pot reviure la vida de la burgesia de principis del segle XX, la botiga és ben viva, la seva arquitectura manté la vigència i la utilitat, i no s'ha transformat en una relíquia. La bona arquitectura és atemporal.

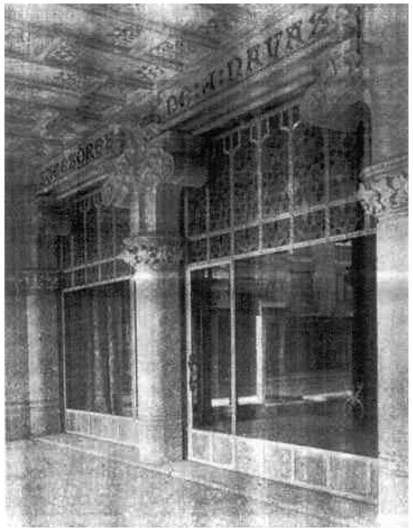
És un espai comercial equiparable a l'arquitectura industrial modernista, estudiat des del punt de vista estructural, sense concessions al decorativisme, fruit d'un nou corrent més proper a l'enginyeria i a la tecnologia, que vol mostrar la complexitat estructural i que valora la tècnica per damunt de la decoració. Mostra una contraposició absoluta amb l'habitatge situat just al damunt, on l'estructura queda amagada sota la diversitat d'arts decoratives, que excel·leixen fruit de la fructífera col·laboració entre l'arquitectura de Lluís Domènech i Montaner, la decoració de Gaspar Homar i el treball dels millors artesans. I tot al mateix edifici.

El primer element que volem analitzar és l'entrada principal de la botiga, que òbviament no és l'original, amb façana als porxos de la plaça del Mercadal. L'element existent és una intervenció dels anys 40 de Francesc Mitjans i Miró (Barcelona, 1909-2006), arquitecte relacionat amb els moviments de l'arquitectura internacional i que va excel·lir

en el desenvolupament de la residència urbana a Barcelona, conegut sobretot per dues obres: l'estadi del FC Barcelona (1954) i l'edifici del Banco Atlántico (1965), actualment seu del Banc de Sabadell.

La façana original està formada per pilars com els existents a la porta d'accés a l'habitatge, tancament de fusteria metàl·lica i vitralls de motius vegetals a la part superior, amb el nom de la botiga a la llinda: Sucesores de J. Navàs. Francesc Mitjans volgué donar un aire modern a l'entrada, tot conservant l'original a l'interior sense alterar-lo, tal com es pot observar al lateral en què el cos afegit sobresurt uns centímetres de la façana original. El projecte consistí en la col·locació de plafons llisos de fusta pintats de color verd fosc fins a una alçària de 3 m que emmarquen l'entrada i en redueixen l'altura, i on col·loca amb lletres metàl·liques daurades en relleu el nom de la botiga: SUCESORES JOAQUIN NAVAS. Aquest cos destaca sobre la resta del tancament de guix pintat de color cru que, en arribar al sostre, recula cap a la façana original, per no afectar el sostre motllurat del porxo. La columna central original l'embolica amb una mena de pilar asimètric, estriat de marbre, que enllaça amb el material original de la façana i contrasta amb la fusta que «suporta», tant la de la façana, pintada de color verd, com la de la llinda, natural envernissada, on disposa una nova lluminària de plafons rodons. A l'interior crea un vestíbul amb uns nous aparadors a banda i banda, disposats en angle, que acompanyen cap a la porta d'entrada, fet que va obligar a retallar part de les prestatgeries perimetrals en arribar a la façana de la plaça. L'any 2008 els propietaris de la casa Navàs van fer palesa la voluntat de restauració de la façana de la botiga, per tal de recuperar la seva fesomia original, comptant amb els beneficis de la venda de samarretes amb un dibuix de la casa Navàs, tot i que actualment encara no s'ha pogut dur a terme.

Lluís Domènech i Montaner projectà una botiga magatzem: cobreix totes les parets perimetrals del local amb prestatgeries, veritable *leitmotiv* del projecte, que fan la doble funció d'expositor i magatzem, la qual cosa fa innecessària l'existència d'un espai tancat d'emmagatzematge. Producte a la vista per facilitar les vendes i el control de les existències. Diafanitat únicament matisada per uns taulells llarguíssims i uns pilars metàl·lics vistos: 6 esvelts pilars de fosa de ferro amb unes mínimes concessions al decorativisme, on la base i el capitell són de forma arrodonida i plana, combinats amb uns discrets motius florals al capitell i al fust i amb unes discretes motllures a la base i al capitell. Aquests



Entrada (estat original).
Arxiu Casa Navàs



Entrada (estat actual).
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

pilars suporten un sostre de bigues i jàsseres que formen un magnífic entramat en què les bigues i l'entrebigat es disposen en plans diferents, una manera intel·ligent d'alleugerir el sostre i dotar-lo de musculatura.

Actualment el sostre té les bigues pintades de color groc i l'entrebigat de color blau cel que, combinat amb la llum provinent de les lluernes, dota la botiga d'un caràcter oníric. A la zona privada interior l'entrebigat es transforma en la lluerna. I tot plegat damunt un paviment hidràulic amb diferents motius segons l'espai ocupat, que ha resistit digníssimament el pas del temps. Arquitectura racional i funcional: aquesta és la clau de la seva extraordinària qualitat i bellesa.



Zona pública (estat original).
Arxiu Casa Navàs



Zona pública (estat actual).
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

La botiga es divideix en dos espais ben diferenciats: la zona pública, a dues alçàries (4,25 m), amb façanes a la plaça del Mercadal i al carrer de Jesús, situada sota l'habitatge, i la zona privada, a tres alçàries (6,60 m), sense façanes –rep la llum des del sostre mitjançant lluernes–, situada a l'interior de l'illa; les dues zones es connecten per un passadís que forma part de la zona privada i que es troba situat sota la sala de rentadors, espai annex del pati de l'habitatge. La ròtula entre la zona pública i la zona privada és la zona d'administració situada en aquest espai, amb un tancament de vidres tractats a l'àcid en franges verticals i des d'on es té un control complet de la botiga. Cal anotar que, tot i que l'edifici és cantoner, l'habitatge té tres façanes exteriors ja que les plantes pis, corresponents a l'habitatge, se separen de la mitgera del carrer de Jesús per generar una nova façana i crear un pati privat, a través del qual s'il·lumina zenitalment la zona pública de la botiga, que complementa la llum natural de les façanes; aquesta llum és de baixa intensitat i testimonial: una façana és al carrer de Jesús, força estret, i l'altra, tot i donar a la plaça del Mercadal, ho fa a través d'un porxo. Com a qualsevol establiment comercial, les obertures són per atreure les mirades dels vianants cap a l'interior, no pas per fer entrar la llum. Aquesta funció s'encomana a la llum artificial i, en el cas que ens ocupa, també a les lluernes que, amb la seva extraordinària llum, transformen l'espai.



Passadís interior.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra



Zona privada interior a tres alçades.
© Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Els prestatges, de doble altura a la zona pública, disposen d'una passera a 2,15 m d'alçària, d'aquesta manera es pot accedir a tot arreu sense haver de menester escales de mà, entren al passadís privat a través de

l'administració i arriben a la zona privada on es transformen en prestatges a triple altura amb dues passeres –l'accés a les passeres es produeix per escales de cargol embegudes dins la prestatgeria que es disposen discretament en cantonades o laterals, completament dissimulades–, de tal manera que per aquestes passeres es pot recórrer tota la botiga sense tocar de peus a terra.

Això mateix és el que va fer el baró Cosimo di Rondò, el protagonista de la novel·la *El baró rampant* d'Italo Calvino, que pujà a un arbre com a acte de rebel·lió contra la família, i dalt dels arbres visqué la resta de la seva vida, sense tocar de peus a terra. Italo Calvino nasqué a Cuba l'any 1923, el mateix any en què Domènech i Montaner moria a Barcelona. Tots dos tingueren una forta implicació en la política: Domènech i Montaner fou impulsor del catalanisme i diputat al Congrés dels Diputats per la Lliga Regionalista entre els anys 1901 i 1905 –a aquestes mateixes Jornades d'Arquitectura Modernista l'historiador Joan Navais en parlà en la seva ponència «Lluís Domènech i Montaner i la gènesi del catalanisme polític», mentre que de Calvino podem dir que estava afiliat al PCI (Partit Comunista Italià), tot i que arran de la invasió d'Hongria per part de l'URSS l'any 1956 abandonà el seu compromís polític, i un dels fruits d'aquesta experiència fou la novel·la esmentada. Ben segur que el seu llibre *Les ciutats invisibles,* de l'any 1972, magnífica reflexió sobre la ciutat moderna, hagués interessat moltíssim Domènech i Montaner.

Els prestatges estan formats per muntants verticals de 6,50 x 7 cm, disposats cada 1,20 m situats al frontal i a l'interior, i travessers de les mateixes dimensions que els muntants verticals, que els uneixen i suporten les lleixes de 68 cm d'amplada. Els muntants frontals estan acabats amb un motllurat trilobulat que l'alleugereix.

La passera té un gruix de 5 cm amb el cantell arrodonit i està format per un encadellat disposat damunt els prestatges i amb un voladís de 65 cm suportat pel contrapès que exerceixen les prestatgeries. Està acabat amb un paviment de fusta de Guinea disposat en sentit contrari a l'encadellat, per tal de donar rigidesa al conjunt. Té una barana de ferro amb un passamà en voladís de 3 cm de gruix i 22 cm d'amplada, suficient per disposar-hi objectes al damunt i lleugerament inclinat cap a l'interior per impedir que aquests objectes caiguin a l'exterior. Tot això dóna a la passera un aspecte de màxima lleugeresa, que s'acaba confonent amb les lleixes dels prestatges. El suport d'aquest passamà, amb una forma

sinuosa tan pròpia del modernisme, és ideal per subjectar bé aquest passamà taulell: la seva amplada i la disposició prou separada dels tres cargols col·locats a portell *–al tresbolillo–* li donen solidesa i estabilitat. A dues de les obertures laterals del carrer de Jesús s'eliminen els prestatges per deixar espai a les portes, però la passera es manté per tal de no trencar la continuïtat.



Porta entrada des del carrer Jesús. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Com a complement de les prestatgeries laterals, la zona pública es delimita amb dos mobles que es disposen perpendicularment a la longitud de l'edifici i que tenen exactament l'alçària de la passera, tot creant dos àmbits diferents, un lligat a l'entrada i l'altre a la zona d'administració, que rep directament la llum de les lluernes.

Si entrem en el detall, ens adonem de com està de ben travat tot el conjunt. El prestatge dels laterals, amb el frontal dels muntants i el travesser superior acabats amb la motllura lobulada, aguanta la passera, que té un gruix de 5 cm; aquest gruix coincideix amb la part del damunt dels mobles de prestatgeria, posats perpendicularment al prestatge lateral, que es construeixen amb el mateix tipus de muntants i travessers de motllura trilobulada.

La línia de 5 cm de la passera quan arriba a la zona de despatx continua, ja que amb el mateix gruix es fa l'entresolat de l'oficina, i els tancaments de vidre d'aquesta oficina es munten sobre el mateix tipus de muntants i travessers. I, finalment, un cop passada la zona de despatx, la mateixa línia es converteix altra vegada en la passera.



Enllaç oficina-passera. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Aquest mateix esquema Domènech i Montaner el va repetir i adaptar posteriorment a l'edifici de magatzem i despatxos de la fàbrica de gènere de punt Jover, Serra i Cia. de Canet de Mar de l'any 1910, encara existent, però sense el mobiliari interior, on disposa prestatgeries a tres altures i dues passeres a tot el perímetre de la nau diàfana. Cal anotar la coincidència en la tipologia del producte –teixits a Reus i gèneres de punt a Canet de Mar–, fet que ben segur va facilitar l'adaptació del disseny de les prestatgeries a la mateixa utilitat i amb el mateix concepte espacial i productiu: alliberar l'espai central per al treball i concentrar el gènere als laterals (perímetre estàtic, centre dinàmic). A diferència de la botiga, la fàbrica és una nau sense pilars, fet que reforça el concepte arquitectònic.

Un antecedent és el magatzem de l'Editorial Montaner i Simon de Barcelona (1879-1885), actualment ocupat per la biblioteca de la Fundació Tàpies. En aquest cas, els prestatges no es disposen perimetralment sinó en bateria cada metre, ja que calia assolir el màxim volum d'emmagatzematge en el mínim espai; el lligam amb la prestatgeria de la botiga de la casa Navàs ve donat pel fet que les dimensions i estructura dels elements que la componen són pràcticament iguals: muntants verticals de 7 x 7 cm disposats cada 108 o 120 cm situats a banda i banda, i travessers de les mateixes dimensions que els muntants verticals que els uneixen i suporten les lleixes de 62 cm d'amplada i 3 cm de gruix. Tenen una alçària total de 6 m i es divideixen en tres franges de 2 m cadascuna aproximadament, remarcat per un llistó longitudinal que sobresurt i que trenca l'extraordinària alçària, tot creant un efecte visual semblant al que provoquen les passeres de la botiga; es desconeix com s'accedia als prestatges superiors. En l'ús actual de biblioteca, el projecte d'adaptació de l'edifici, dut a terme l'any 1990 pels arquitectes Lluís Domènech i Roser Amadó, reduí l'alçària útil fins a uns 4 metres per tal d'obtenir un espai més acollidor i per la impossibilitat d'arribar fàcilment als prestatges superiors, en no disposar d'un sistema d'accés com les passeres de Reus i Canet de Mar.

Un altre element digne d'estudiar són els taulells, que impressionen per la seva llargada. Tot i tenir un cantell de 10 o 13 cm motllurat, la seva llargada, el fet que els suports siguin metàl·lics i la gran distància entre aquests suports li confereixen la mateixa lleugeresa que a la passera, de manera que la combinació és perfecta. Les taules es componen d'un taulell massís de 3 cm de gruix i 60 o 70 cm d'amplada, disposat

damunt un esquelet format per tres taulons longitudinals de 10 x 7 cm o 10 x 10 cm amb taulons transversals de les mateixes dimensions cada 3 m, el qual se suporta damunt platines metàl·liques situades al tauló central i, perpendicularment, damunt peus metàl·lics. La fusta i el ferro es dissocien, treballen conjuntament, però en plans diferents. Els taulells es combinen perfectament amb el mobiliari fix: a la zona d'entrada se situen paral·lelament amb les prestatgeries laterals i amb les prestatgeries perpendiculars, disposició conseqüent amb el concepte de la diafanitat de l'espai.



Taulell. © Núria Amat i Josep M. Lapeyra

Gaudir d'un espai ben viu com és la botiga de la casa Navàs és una experiència arquitectònica extraordinària. Tal com diu Maria Font de Rubinat en una de les seves poesies:

Va ser així com d'aquella primavera
que feia sortir roses de la pedra
guarda Reus, al seu cor, la flor més bella.

PERE CASELLES I TARRATS, ENTRE EL MODERNISME I EL NOUCENTISME*

Anton Pàmies

ARQUITECTE

*Text de la conferència celebrada el 15-03-2016 a la Sala Emili Argilaga del Centre de Lectura, amb motiu de les Jornades d'Arquitectura Modernista: «El Modernisme, Domènec i Muntaner i el seu temps».

Cal recordar que el dia 25 de novembre de 2000 i dins el magnífic Pavelló dels Distingits de l'Institut Pere Mata de Reus, vaig pronunciar una conferència similar, amb motiu del I Seminari sobre el Modernisme, organitzat per l'Institut Municipal d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Reus (IMAC), el Centre de Lectura i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. El Dr. Pere Anguera, bon amic meu, em va confiar l'anàlisi de la figura i l'obra de Pere Caselles i així ho vaig fer, amb força èxit de públic. Tot seguit vaig revisar el text i es va publicar dins d'un número de les Edicions del Centre de Lectura, que recollia les diferents ponències d'aquell seminari modernista.

Anys després, a petició del Rafel Bertran Ferrús, company arquitecte i bon amic i d'acord amb mossèn Josep Gil –el seu rector–, vaig donar una altra conferència dins el temple de Sant Joan, el mes de març del 2011, amb motiu de commemorar el centenari de la col·locació de la primera pedra. Tanmateix, llavors em vaig centrar més en el projecte i la construcció inacabada d'aquesta església del carrer de Prat de la Riba.

Aquest 15 de març del 2016 i també a la Sala Emili Argilaga del Centre de Lectura, faré una introducció sobre la biografia de Pere Caselles, per seguir amb la seva vessant urbanística i valorant les seves principals obres i projectes com a arquitecte municipal. Cal comentar l'apartat prou significatiu en la seva obra, referida als masos o xalets del voltant de Reus, deixant per una altra ocasió la valoració, ordenada per períodes desenals, de la seva extensa producció d'encàrrecs privats. Dins d'aquesta obra cal diferenciar els projectes que va poder signar, per no haver-hi incompatibilitat (1889-1891 i 1930-1936) i els que, en la majoria de casos, li van signar, sobretot el seu amic i company de carrera Pau Monguió i

Segura. Val a dir que ens consta que ell va fer el mateix, quan aquest va ser arquitecte municipal de les ciutats de Terol, Tortosa i Tarragona.

Vida i obra de l'arquitecte Pere Caselles i Tarrats (Reus 1864-1936) Biografia:

Neix l'1 de novembre de 1864 a Reus. Era fill del matrimoni entre en Pere Caselles Farré, fabricant, nat a Reus però de mare oriünda de la Riba, i Isabel Tarrats Homdedéu, procedent d'una família dedicada als teixits. El seu germà Josep M. Caselles fou comerciant de vins i es casà amb Maria Segimón i Artells.

Devia estudiar el batxillerat al col·legi dels Pares Escolapis, situat a l'antic convent de Sant Francesc, que després seria conegut com a Institut Gaudí i, actualment, com a Salvador Vilaseca.

Estudià la carrera d'arquitecte a l'Escola d'Arquitectura, oberta el 1875, pertanyent a la Universitat de Barcelona, on obtingué el títol l'any 1889, amb el projecte d'un hospital civil, el qual li valgué l'elogi unànime de l'Escola i el de l'Academia de Bellas Artes de Madrid.

El 1890 ja realitza la restauració de l'església de Sant Ramon, a la carretera del Morell, i exerceix de suplent d'arquitecte municipal a Reus. Aquest mateix any es casà a Misericòrdia amb Maria del Carme Biarnès i Huguet i va obrir el primer despatx al carrer dels Seminaris número 20 de Reus. S'adjudicà la titularitat de la plaça d'arquitecte municipal de Terol, si bé als pocs mesos, ja el 31 de març del 1891, accedí a la de Reus, en dimitir el titular anterior, l'insigne arquitecte Sebastià Cabot, amb el qual ja havia col·laborat, essent estudiant i dirigint les obres del seu projecte d'un asil per a gent gran i pobre.

El 1891 trasllada el seu despatx al carrer de Sant Pere Apòstol 6, fins que el 1895 obre el seu estudi definitiu a la plaça de la Constitució número 1 –avui plaça del Mercadal–, cantonada amb el carrer del Vidre.

Si bé va passar alguns dels primers estius a una caseta llogada d'Alforja, aviat va poder adquirir una finca gran amb una masia, situada a la partida del Brugaret, entre la carretera del Morell i la de Constantí, la qual aviat es conegué com el mas d'en Caselles –abans mas de Solei i ara mas de Barceló–. S'hi accedeix per la carretera del Morell, just abans del vial que porta al polígon industrial de Constantí.

Aquella finca era el seu autèntic refugi, ja que s'estimava molt la terra, l'agricultura i era molt aficionat a les Ciències Naturals i a la

Geologia, fins al punt que al Museu d'Història Natural de Barcelona s'hi conserven materials seus, segons testimoni exposat pel Dr. Joaquim Santasusagna en el treball: *Reus i els reusencs en el Renaixement de Catalunya fins al 1900*, de 1949. De seguida que trobava un forat s'hi acostava, amb una tartana de l'època.

Segons testimonis dels seus néts, els quals tenen la seva infantesa associada al mas de Caselles, a l'interior hi havia diverses pintures d'en Tomàs Bergadà, representant diversos masos dels voltants de Reus. El Sr. Caselles, lluny de fer despeses ostentoses en millorar la imatge del mas, va optar per anar comprant finques veïnes, per augmentar l'explotació agrícola. Fins i tot va construir un petit pont damunt el barranc de La Boella per poder accedir més fàcilment a la finca que va adquirir més endavant.



Pere Caselles i Tarrats

Pere Caselles i Tarrats. Fons Caselles

Va tenir dues filles: Isabel que es va casar amb en Pau Ornosa Soler –doctor en farmàcia i més tard alcalde de Reus–, i Carme, que va contraure matrimoni amb l'advocat Joan Bofarull i Molné, descendent dels propietaris del mas Calvó i pares del jove Bernat, el qual amb només 17 anys va morir al front de l'Ebre.

El matrimoni Pau Ornosa i Isabel Caselles va tenir cinc fills, els néts de l'arquitecte Pere Caselles i Tarrats: Pau Ornosa Caselles, casat amb Dolors Gené, ja mort; Pere Ornosa, casat amb Maria Teresa Ferré Casals, morts el 1989 i el 2014, respectivament; Anton M. Ornosa, traspassat el 2015 i casat amb la senyora Gispert, conegut per la farmàcia de la plaça de Catalunya –la seva filla Teresa conserva l'establiment, tot i traslladar-lo fa uns anys al mateix raval de Santa Anna–; Joan Ornosa, comerciant, casat amb Helena Karnópolus, i, finalment, Isabel Ornosa, casada amb el senyor Gispert. Curiosament cap dels néts ni dels besnéts del Sr. Pere Caselles, han seguit la carrera d'arquitecte.

Caselles era un home molt estudiós, metòdic i treballador; s'alçava a les sis del matí per començar a treballar, ja que tots els matins els passava a l'Ajuntament, fins a la seva jubilació l'any 1930; a la tarda anava al seu despatx privat de la mateixa plaça de la Constitució i al vespre donava classes de dibuix a l'Escola Municipal creada el 1895 i també al Centre de Lectura.

Mentre estudiava a Barcelona, l'any 1888, ja va publicar articles d'opinió a *Lo Somatent*. Posteriorment, l'any 1915 també va redactar un article sobre «El Temple Expiatori de la Sagrada Família» que va veure la llum a la revista de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, amb motiu de l'homenatge a «tots els artistes i animadors de la grandesa de Barcelona».

Era un home força religiós i tradicional; acostumava a ser portador del Crist de la Sang, a les processons de Setmana Santa. El 1929 publicà al núm. 13 del *Semanario Católico* de Reus un treball sobre la història de la Congregació de la Puríssima Sang, de la qual era congregant i de l'església de la qual havia fet l'alçament de la planta general.

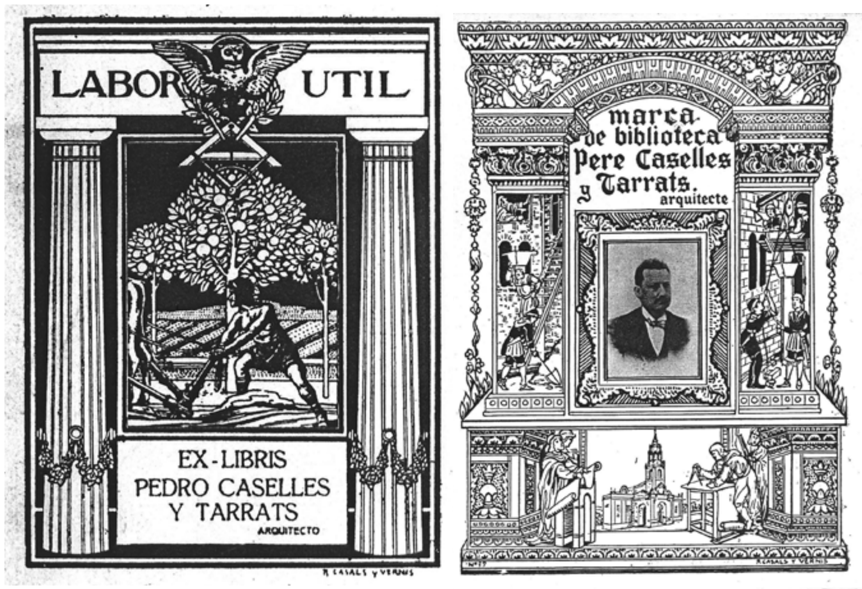
Des de l'any 1922 fou el director de l'escola Municipal de Dibuix i Comerç, càrrec que, diuen, va desenvolupar amb amor i competència. Va ser soci actiu de la societat recreativa El Círcol de la qual el seu pare havia estat president i també freqüentava els espectacles culturals i festius del teatre Fortuny, als quals la seva senyora i les seves filles eren especialment assídues.

Per la necessitat d'aigua pel reg per a la seva finca i com a home expert en obres públiques, no és d'estranyar la seva estreta vinculació amb el Sindicat del Pantà de Riudecanyes, dins del qual ja al 1908 ocupava una vocalia de la Junta d'Obres; d'aquesta data, a l'arxiu del

Pantà, es conserva una foto de la Junta. Seria president de la Junta des del 1933 fins a la seva mort, l'any 1936.

A finals del 1929, als 65 anys, es va jubilar d'arquitecte municipal, cedint la titularitat al també arquitecte reusenc Antoni Sardà Moltó, que va guanyar les oposicions convocades, en tornar de Barcelona on començava a destacar just després d'acabar la carrera. Tanmateix va continuar treballant, de manera privada, fins pocs dies abans de la seva mort, ja que els arxius guarden una bona quantitat d'expedients ja signats per ell, sobretot d'habitatges unifamiliars –reformes, de nova planta…– datats entre el 1930 i fins i tot en ple mes de juliol de l'any 36, quan el varen matar.

En efecte, Pere Caselles va morir el dia 28 de juliol de 1936, assassinat en un barranc, molt a prop del seu estimat mas; segons testimonis familiars, passava l'estiu allí, envoltat dels seus néts, quan uns homes el van venir a buscar amb una camioneta, amb l'excusa d'anar a fer un reconeixement a un poble veí, comentant que aviat tornarien. Tot i que sembla ser que coneixia bé a algun d'ells, el comportament dels altres va fer que hi pugés recelós; a uns centenars de metres van aturar-se i li van disparar uns trets que es varen sentir clarament des del mas.



Ex-libris de Pere Caselles. Fons Caselles

Només feia deu dies de l'alçament del general Franco i, per tant, de l'inici de la guerra civil; probablement el seu tarannà conservador i la rancúnia que li tenia algun veí de la finca que el podria haver denunciat, foren l'excusa perquè es convertís en un blanc idoni d'un dels piquets esquerrans que, aprofitant el desconcert dels primers dies de guerra, van assassinar diversos personatges de la burgesia local. El seu cos va ser enterrat en una capella familiar al cementiri de Reus.

Sembla ser que el mateix dia de la mort havien saquejat el seu despatx, destruint mobles, cremant llibres i plànols dels seus arxius. Tanmateix alguns familiars encara conserven cert número d'exemplars de la seva biblioteca particular i alguns records personals, com el tampó del seu ex-libris amb la seva fotografia, la placa de llautó de la porta del seu despatx o algunes fotos familiars.

Entre els llibres es conserven, per exemple, els quatre volums del diccionari de l'arquitectura de Viollet-Le-Duc (segles XI al XVI), editat en francès. També es conserven alguns dels estudis que, sobre Santa Maria del Mar, havia publicat l'arquitecte Bonaventura Bassegoda, a qui ell apreciava molt, així com també alguns exemplars de *La Construcción Moderna*, publicació d'abast estatal on, en el número 4 del 1916, es publicà, com a mostra, un gran projecte inèdit de Caselles; es tracta del disseny complet per a un nou mercat municipal al carrer Batan, datat el 31 d'octubre del 1911 i no construït; n'inclou tots els plànols, els càlculs de l'estructura portant, la memòria i el pressupost detallat.

Els seus prop de 40 anys com a arquitecte municipal de Reus i la gran quantitat d'obres que ens ha deixat –algunes malauradament ja enderrocades–, penso que mereixen l'agraïment dels reusencs en general, dels professionals en particular i que ens aturem a analitzar amb més detall bona part d'aquestes obres o projectes no realitzats.

Reconeixements i distincions

Entre les distincions rebudes cal assenyalar el fet que el 6 de juny de l'any 1904 el Rei Alfonso XIII li atorgà el guardó de cavaller de l'orde d'Isabel la Catòlica. Es tracta d'un títol honorífic que conservava la Sra. Ferré Casals, vídua Ornosa a les Escaldes:

[…] Por cuanto queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a Vos Don Pedro Caselles y Tarrats, he tenido a bien nombraros por Mi Decreto de tres del actual, Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica, libre de gastos con arreglo a la ley de presupuestos de mil ochocientos cincuenta y tres.

> Por tanto os concedo los honores, distinciones y uso de las insignias que os corresponden a tenor de los Estatutos confiando por las cualidades que os ditinguen, en que os esmerareis en contribuir al mayor lustre de la Orden. Y de este título refrendado por el Secretario de la Orden y firmado por el Gran Canciller se tomará razon en la Contaduria de la misma.
>
> Dado en Salamanca a treinta de septiembre de mil novecientos cuatro. Yo el Rey
>
> D. Alfonso XIII, por la Gracia de Dios y la Constitución. Rey de España.

Molts anys després de la seva mort, l'any 1979, el consistori reusenc acordà dedicar-li un carrer a la seva memòria; concretament el situat paral·lelament al carrer del Carme, sortint de la plaça d'Hèrcules, conegut fins llavors com carrer Nou de Misericòrdia.

També el consistori reusenc, dins la campanya a favor del modernisme que inicià la regidoria de Turisme, acordà el 1997 la creació d'un premi amb el lliurament de la «medalla arquitecte Caselles». Tanmateix desconec quins han estat els seus mereixedors i ignoro si es continua lliurant.

L'any 2000, amb motiu de la celebració del primer seminari sobre el modernisme local, la regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Reus va escollir la figura de Pere Caselles i Tarrats, per ser analitzada i divulgada com es mereixia, i em va demanar de preparar una conferència com aquesta, que va tenir força ressò.

Els seus inicis professionals

El 1892 Pere Caselles ja va projectar dues carrosses representatives dels segles XVII i XVIII per a les festes de la Verge de Misericòrdia, amb un elevat nivell artístic. Aquest mateix any també projectà l'edifici pel Sr. Clariana al carrer de santa Anna núm. 24, amb una façana molt senyorial.

El 1896 projectà una capella d'estil gòtic per a una casa particular i el 1898 va construir, per a la unitat de cavalleria, el conegut com a «Picadero» a la plaça dels quarters de Reus, enrunat fa anys.

El 1901, dins el Palau Bofarull –al carrer de Llovera–, va reformar l'escala principal i, probablement, li va donar l'aspecte que encara conserva avui dia.

D'aquesta època cal destacar la seva col·laboració en la direcció d'obres dels primers pavellons de l'Institut Pere Mata, que projectà Lluís Domènech i Montaner i que, sens dubte, influirien en algunes de les seves obres immediates.

L'església de Sant Joan

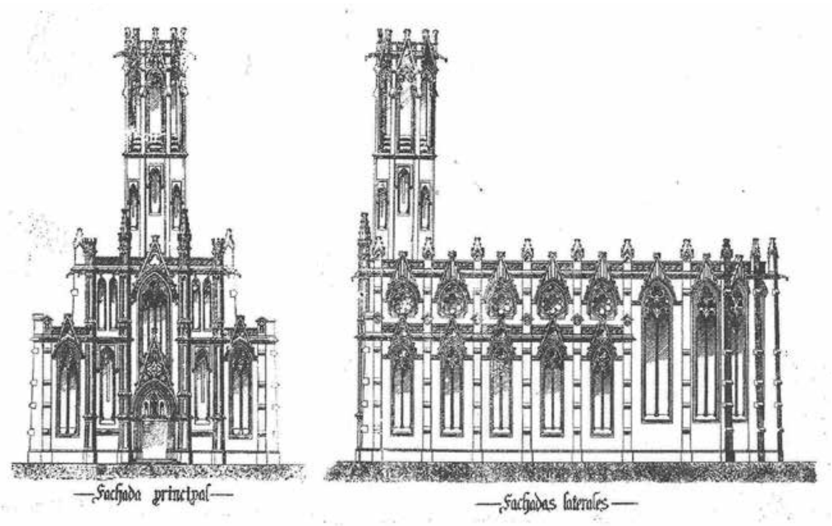
El 2011 es va celebrar el centenari de la col·locació de la primera pedra d'aquest nou temple; per tant, el projecte seria redactat potser el 1910 i sembla ser que li va signar l'arquitecte tarragoní Ramon Salas i Ricomà, l'arquitecte diocesà de Tarragona. D'aquesta manera, a Madrid, aquells que havien de finançar les obres, ho veurien millor.

Es tractava del projecte de la nova església expiatòria al Sagrat Cor de Jesús, titulada de Sant Joan, a situar al camí de l'Aleixar, a l'actual carrer de Prat de la Riba. Suposava el trasllat de la parròquia de Sant Joan Baptista, construïda l'any 1866 en un altre indret, segons els plànols del llavors tècnic municipal, el mestre d'obres Pere Monné.

Es tracta d'un nou temple en estil neogòtic, molt ben projectat i dibuixat. Caselles tenia molts coneixements del gòtic a través dels llibres de Viollet-le-Duc i els estudis de la carrera d'Arquitectura. La planta és de creu llatina amb una alta nau central, dues laterals i un cimbori sense deambulatori. La primera crugia, amb la façana principal, no va arribar a construir-se mai; incloïa un alt campanar de planta octogonal i una capella singular a cada costat del vestíbul d'accés. Els plànols poden contemplar-se a la revista local *El Heraldo*, del 1926.

Com a novetat constructiva d'interès, cal destacar la utilització de l'anomenat ciment armat encofrat, per a la confecció dels arcs i nervis estructurals; tanmateix tota la plementeria entre arcs i els propis contraforts es van construir a la manera tradicional amb pedra concertada i també l'ornamentació, que és de pedra natural esculpida.

Per diverses raons, la majoria de caire econòmic, la construcció de l'església es va interrompre diverses vegades i molts anys després de la mort de l'arquitecte, es rematà suficientment com per poder celebrar-hi culte. Tanmateix, per part dels reusencs, sempre s'ha observat el seu aspecte inacabat. Del seu interior podrien destacar-se,



Façana principal i lateral església de Sant Joan



Església Sant Joan. © Anton Pàmies

entre d'altres, les pintures de Magda Folch, a la capella de la verge de Montserrat.

Als anys noranta, els companys Rafael Bertran i Pau Pérez, van endegar unes importants obres de reforma a l'absis, afegint un edifici de línies molt contemporànies, de formigó armat deixat vist, ubicant la capella del Santíssim a la planta baixa i una residència per a estudiants a les plantes superiors. Finalment, fa uns quatre anys, altres tècnics han disposat uns columbaris als soterranis i han realitzat l'ordenació dels espais lliures que envolten el temple.

SELECCIÓ D'OBRES DE PROMOCIÓ PÚBLICA MÉS SIGNIFICATIVES

L'escorxador municipal

Justament en acabar la carrera –entre els anys 1890 i 1892– es fa càrrec de la direcció d'obres de l'escorxador municipal, projectat el 1889 per l'arquitecte reusenc Francesc Borràs i Soler o per Francesc Barba Masip, segons una altra font consultada. Destacava el disseny del petit edifici aïllat per a la bàscula municipal que hi havia a l'entrada –avui ja enderrocat–, construït probablement per Caselles, entre el 1908 i el 1909.

Escoles Prat de la Riba

Responen a un acurat projecte del 1910 i es localitzen al carrer de Prat de la Riba 36, cantonada amb el passeig de Sunyer, essent el primer edifici escolar construït per la municipalitat amb l'ajuda estatal. Es tracta d'una planta en forma d'hac, que resta reculada respecte els dos carrers i deixant un pati de jocs arbrat al costat sud. Es varen inaugurar el dia 10 de juny del 1917, essent contractista general Pau Bartolí. El seu cost va ser d'unes 120.000 pessetes i es va rebre una subvenció estatal de 25.000 pessetes, la qual cosa justifica que puguem descobrir alguna simbologia espanyola llaurada a les pedres, juntament amb la més catalanista i local.

Realment, com en el cas de l'Estació Enològica, es tracta d'un dels millors exemples del Modernisme local, pel que fa a edificis públics. Va ser construït en ple període de la Mancomunitat de Catalunya. L'accés general a les escoles es produeix des del carrer de Prat de la Riba i



Escoles Prat de la Riba. © Anton Pàmies.

està duplicat, igual que bona part de les dependències interiors i de les sortides al pati; això responia al costum de l'època de separar els nens de les nenes.

Cada ala del conjunt gaudeix de grans finestrals que permeten una bona il·luminació i una ventilació creuada; en canvi, tots els testers són cecs. Aprofitant aquesta circumstància es disposen uns falsos finestrals com a suport d'uns mosaics de rajola de València de 15 x 15 cm de pasta blanca i amb dibuixos esmaltats en blau, l'autor dels quals va ser Francesc Labarta, un reconegut artista barceloní que col·laborava habitualment amb Domènech i Montaner. Caselles el devia conèixer quan treballaven junts a l'Institut Pere Mata; a l'ala més llarga, les rajoles s'utilitzen per pintar-hi uns motius religiosos del nou testament sobre la infància i la vida de Jesús, en relació amb els nens i l'educació. A la façana de ponent un mosaic està destinat a l'Anunciació de Maria amb el següent text: «[…] El Espíritu Santo vendrà sobre tí […]» i l'altre al pessebre: «[…] Hallaréis el Niño envuelto en pañales […]»; a la façana de llevant, de cara al mercat central, un mosaic representa Jesús assegut dins el temple conversant amb quatre savis, amb el text: «[…] entre los

doctores oyéndoles, preguntándoles [...]» i l'altre amb Jesús envoltat de mares amb els seus fills i el text: «[...] abrazándoles les bendecía [...]». Al centre de cada façana testera destaca un cercle emmarcat amb un escut amb la rosa de Reus i unes fulles disposades radialment; aquest motiu apareix en diferents llocs, esculpit en pedra sorrenca.

Pel que fa a l'estructura, cal comentar les cobertes, construïda a base d'arcs de fàbrica de totxo que suporten les bigues, atirantats per perfils horitzontals de ferro que, a la vegada, suporten unes voltes de maó molt rebaixades, que fan de fals sostre de les aules i serveis. Les teulades tenen dues vessants molt pronunciades i s'aprofita per intercalar unes teules verdes de ceràmica vidrada entre les de ceràmica natural. Fan dibuixos geomètrics de manera semblant a les de l'Institut Pere Mata, en la direcció d'obres del qual, cal recordar-ho, havia col·laborat.

Cal remarcar la composició de totes les façanes amb unes obertures de mides semblants i disposades de manera simètrica. Damunt un sòcol de pedra carejada es recolzen els murs de fàbrica d'obra vista. Les obertures són disposades amb uns escopidors de totxo aplantillat i en sardinell, com les llindes. També cal fer esment dels motius escultòrics fets en pedra sorrenca: escuts, claus d'arc, etc. La tanca, tot i haver-se reformat en bona part, manté en el tram de l'entrada principal el disseny original, molt propi de Caselles.

Escoles Rubió i Ors

El projecte està datat l'any 1911 i està situat al carrer de Rafael de Casanova 6, cantonada amb el carrer de l'Aiguanova. Es tracta d'un edifici d'una sola planta de forma rectangular i aïllada respecte les mitgeres i les alineacions dels dos carrers; això l'obligà a projectar una interessant tanca perimetral on va aplicar el mateix disseny, utilitzat en els masos construïts uns anys abans. Després de perdre l'ús escolar ja fa molts anys, finalment l'Ajuntament les va recuperar, primer, com a arxiu municipal i, finalment, com a magatzems.

Escoles Primo de Rivera (ara Pompeu Fabra)

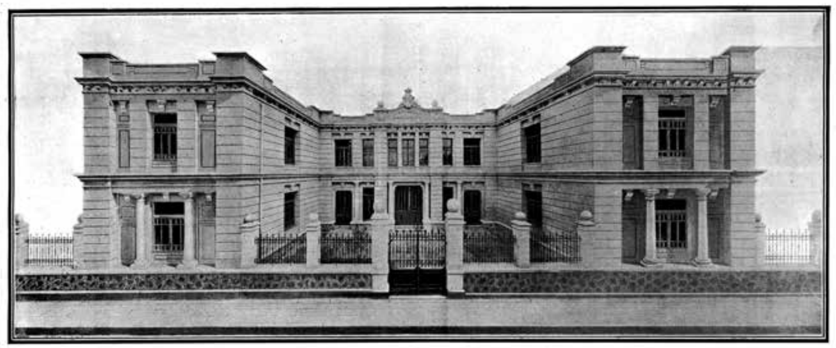
En ple període de la dictadura, quan Jaume Plana i Gaya era l'alcalde de la ciutat, Pere Caselles rep l'encàrrec de projectar un nou grup escolar al carrer del general Sanjurjo, el qual ara coneixem com carrer de Sardà i uns anys abans com carrer dels Jutjats.

L'encàrrec del Sr. Ricardo Wyneken, president de la Comissió de Cultura municipal, cap de La Unión Patriótica i director del diari *La Unión*, havia d'atendre el greu dèficit escolar, construint unes Escoles Nacionals amb quatre aules per a nens i quatre per a nenes. Va proposar fer servir el nom de Primo de Rivera «a fin de enaltecer y perpetuar el nombre del salvador de nuestra patria». El cost final va ser d'unes 125.000 pessetes del 1928.

El projecte està datat el dia 27 de gener del 1926 i l'obra es va adjudicar al constructor Pere Munné i Llop. Van ser inaugurades el 14 d'abril del 1928, amb gran solemnitat. El seu cost va ser d'unes 121.000 pessetes.

El diari local *La Unión* publicà un opuscle especial per celebrar la inauguració del grup escolar com a homenatge directe al cap de govern espanyol Miguel Primo de Rivera y de Orbaneja; a més d'aturar-se a fer un resum de la història de la ciutat, i dels seus fills il·lustres, dedica un bon nombre de pàgines en donar a conèixer el projecte de Caselles i un bon reportatge fotogràfic de la seva inauguració, gràcies al qual tenim l'oportunitat de veure l'aspecte que llavors tenia l'arquitecte i també el d'altres autoritats locals prou conegudes.

EL GRUPO ESCOLAR «PRIMO DE RIVERA»



Escola Primo de Rivera, actualment Pompeu Fabra. Fons Caselles

El projecte ja no té cap influència modernista i més aviat respon a un estil clàssic i auster amb un llenguatge renaixentista, més proper al que es va conèixer com a Noucentisme. Caselles va disposar les aules per a nens a la planta baixa i les de les nenes a la planta superior. Va tenir en

compte la majoria de normatives de tipus higienista pròpies de l'època (superfície mitjana per alumne i aula, assolellament, àrees de jocs, etc.).

A finals dels anys setanta va estar a punt de ser enderrocat, amb l'excusa de l'aparició d'unes esquerdes preocupants produïdes per la construcció d'un seguit de refugis durant la passada guerra; tanmateix un grup de companys en representació de l'arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Tarragona, vàrem lluitar per impedir-ho, demostrant que mereixia una rehabilitació i ser recuperat com a peça important del patrimoni arquitectònic reusenc.

Finalment, a la dècada dels anys noranta, el Departament d'Ensenyament de la Generalitat, seguint el projecte encarregat a l'arquitecte barceloní Felip Casajuana Salvi, el va recuperar, i fins i tot ampliar, satisfent la demanda escolar del centre de Reus.

El Teatre Circ

La idea de construir un teatre d'estiu ja es va gestar l'any 1900, amb la desaparició dels jardins de l'Euterpe, per això els socis de El Círcol varen impulsar un projecte als horts del convent dels frares carmelites; l'encarreguen a Lluís Domènech i Montaner, que llavors estava construint l'Institut Pere Mata i projectant les primeres cases de Reus; el projecte, realment preciós, va arribar a ser aprovat per l'Ajuntament, tanmateix l'incompliment de l'arquitecte en presentar el pressupost i els darrers detalls varen molestar la Junta del Círcol, la qual va decidir repescar un projecte de teatre prefabricat, ideat pel barceloní Ricardo Magdalena i previst per ser instal·lat a Castelló.

En necessitar alguna adaptació al lloc i un director d'obres, fou nomenat Pere Caselles, el qual també va projectar la tanca perimetral de fusta i més endavant un grup de lavabos i el conegut quiosc, davant la porta de l'hospital, amb un basament quadrat que mesurava 14 metres i una altura total de 7 metres, on hi havia una cafeteria amb terrassa mirador.

Les obres es varen iniciar l'any 1901 i els contractistes foren Manuel Cochs i Antoni Montseny, probablement el mateix que l'any 1929 construiria el Palau Nacional de Montjuïc.

La decoració del sostre i de la façana va anar a càrrec del reputat pintor local Tomàs Bergadà. Tenia una capacitat total d'unes 800 persones que, a partir del 1902, ja varen poder gaudir dels carnavals, d'uns jocs florals, concerts, mítings i conferències.

Tanmateix entre el 1925 i el 1931 s'acusa un decaïment general de l'activitat social que, juntament amb un petit incendi i unes patologies que obliguen el mateix Caselles a limitar-ne l'ús, faran que sigui enderrocat l'any 1935 i que, finalment, l'Ajuntament adquireixi els terrenys a El Círcol, subvenint així dèficits del Teatre Fortuny i, d'altra banda, possibilitant que l'arquitecte Sardà projecti, just abans de la guerra, i edifiqui, just després, el nou mercat central, reprenent, en certa manera, l'antic projecte de Caselles, previst inicialment allí on ara hi ha el carrer Batan.

La Palma

Es tracta d'una construcció lineal d'una sola crugia, com a local d'estiu per a la societat La Palma, situada al final de l'actual carrer Ample, fent cantonada amb el passeig de Mata. Els plànols estan signats el 22 de gener del 1903. L'hort era propietat de Joan Gombellas i Casas. Fa alguns anys l'Ajuntament va rehabilitar les façanes i va reformar l'àrea escènica coberta. Poc després, l'arquitecte municipal Gabriel Bosques va completar l'illa amb l'edifici de serveis per a la joventut, amb accés pel carrer de Castellvell.

El monument al general Prim

L'any 1892, entre dotze participants, va guanyar un polèmic concurs per al projecte de monument al General Prim a Reus; va comptar amb la col·laboració de l'escultor barceloní Lluís Puiggener, el qual també realitzaria el monument del Parc de la Ciutadella de Barcelona. L'escultura eqüestre, de bronze, es va col·locar el 1893.

Club Velocipedista

L'any 1895 projecta i dirigeix un nou velòdrom per al Club Velocipedista de Reus. Es tractava de disposar un paviment de formigó polit, adaptat directament damunt del terreny modificat prèviament.

El Banc d'Espanya

Es tracta d'un projecte datat el 1902 i signat per Pau Monguió. La construcció es va allargar fins al 1904 quan, tot i tenir feta la bastida per a la torre de la cantonada que hauria rematat el conjunt, es va desmuntar i ja

no es realitzaria mai. Es va construir al solar on hi havia un antic teatre. Es tracta d'un edifici singular tant per l'afilada cantonada que ofereix a la plaça de Catalunya, com per l'alçària –quatre plantes molt altes–, com per l'ús a la qual es destinava: sucursal del Banc d'Espanya, a la planta baixa i soterrani, i habitatges pels seus directius i altres treballadors a la resta de plantes.

Malgrat l'època del projecte, Caselles no utilitza un llenguatge modernista, com l'emprat en altres cases en aquell principi de segle. En aquest cas es val d'un estil clàssic amb elements barrocs, que ell dominava molt bé per la formació acadèmica rebuda a l'escola d'arquitectura.

La planta s'estructura a partir de tres crugies gairebé iguals, disposant la caixa d'escala centrada i uns celoberts a cada costat; al soterrani hi havia la caixa forta cuirassada, a la qual s'accedia des d'una escala situada a la cantonada.

L'estructura era feta a base de pilars de fosa en planta baixa, per tal de deixar més diàfana l'àrea d'atenció al públic, i parets de càrrega de totxo revestit a la resta; la pedra de soldó, emprada en bona part de l'ornamentació de les façanes i en especial en el balcó principal, s'ha anat deteriorant molt i va ser objecte de rehabilitació fa uns anys.

L'Estació Enològica

L'Estació Enològica és un edifici dels més grans projectats i construïts per Pere Caselles, al passeig Sunyer, segons el projecte redactat el 1905. Va ser inaugurat el 1910, si bé ja funcionava el 1907; ocupava una illa sencera. Contenia diferents laboratoris, biblioteca, sala per a balances, galeria fotogràfica, un observatori meteorològic, dos grans cellers, sala de degustació i grans aules –essent considerat en aquella època el millor edifici de l'estat destinat a la viticultura i l'enologia.

També gaudia d'un habitatge per al director de l'entitat, situat a uns dels pisos de l'edifici més alt del conjunt. Els materials emprats –obra vista, pedra llaurada, ceràmica vidriada i molts detalls–, recorden els primers pavellons de l'Institut Pere Mata, els quals havia dirigit al costat de Lluís Domènech i Montaner.

L'any 2000 va ser restaurada per l'Escola-Taller Pere Caselles, sota la direcció de l'arquitecta Carme Fernández i gràcies a un conveni amb el Departament de Treball de la Generalitat de Catalunya.



Estació Enològica. © Anton Pàmies.

Reformes del Santuari de la Verge de Misericòrdia

Projecte de nova façana i campanar per al Santuari de Misericòrdia (7 de juny de 1913), per encàrrec de la Junta de l'Administració del temple.

Es tractava de construir un nou pòrtic adossat davant l'entrada principal, amb una volta capaç de suportar una monumental torre rematada per un campanaret. Es va realitzar una col·lecta popular que només va permetre construir el pòrtic i la volta, amb columnes d'estil Renaixement. El 1936, amb l'inici de la guerra i la cremada de l'interior del santuari, es varen aturar les obres. Als anys noranta, per tal de rematar d'alguna manera l'actuació iniciada i no deixar la coberta plana que es devia considerar poc adient, l'arquitecte Joan Bassegoda Nonell va rebre l'encàrrec oportú de la Junta i va realitzar una teulada de quatre aigües amb uns pinacles a les cantonades.

El cementiri d'Almoster

Històricament ja és conegut que l'actual municipi d'Almoster havia tingut una forta dependència administrativa de Reus. Per això no és d'es-

tranyar del tot que a l'Arxiu Comarcal de Reus es localitzés un lligall amb els plànols del Cementiri d'Almoster, signats per Pere Caselles i datats l'any 1922. Es tracta d'un petit recinte, gairebé quadrat, amb un accés a manera de portalada amb certa decoració, situat al carrer de Puig d'en Cama. Malgrat la seva saturació, es conserva en relatiu bon estat. Fa uns anys se'n varen rehabilitar les façanes.

Monument al poeta Bartrina

Caselles va rebre l'encàrrec municipal d'un projecte per al monument al poeta Joaquim M. Bartrina i d'Aixemús a la plaça de Catalunya. Per l'elaboració del bust de bronze va comptar amb la col·laboració del conegut escultor local Ramir Rocamora i pel basament i l'ornamentació, amb la del picapedrer Pau Bartolí; malgrat respondre a un projecte datat en anys anteriors, no es va inaugurar fins al 16 d'octubre de 1927.

ALGUNS PROJECTES PER A L'ADMINISTRACIÓ, NO CONSTRUÏTS:

1911. - El nou mercat central

Projecte complet per a un nou mercat d'abastaments situat al carrer de Batan, prop del carrer de Santa Clara, modificant el traçat dels carrers que ara coneixem. La data del projecte és el 31 d'octubre del 1911 i, a més de la premsa catalana i espanyola, també se'n va fer ressò una revista especialitzada com era *El Cemento y materiales de Construcción* en els números 24 i 25, corresponents als mesos de febrer i març del 1912, si bé la publicació definitiva i la més completa va ser la del número 4 de *La Construcción Moderna*, no editada fins a l'abril del 1916. El va redactar com a arquitecte municipal, essent president de Foment Joaquim Navàs i alcalde de Reus el Sr. Briansó.

A la memòria, Caselles fa un erudit repàs a l'evolució històrica de la plaça o de l'àgora grega o el fòrum romà, fins a la seva època, justificant així l'emplaçament del nou mercat. També fa una anàlisi històrica molt interessant dels mercats de Reus, valorant el seguit de dificultats en trobar un lloc adient.

La proposta contempla una construcció rectangular amb una superfície d'uns 2. 750 m^2 amb una sola planta baixa constituïda per tres naus de diferent altura i un soterrani, prou ventilat, si atenem el desnivell dels

carrers que l'envoltarien. L'amplada de la nau central era de 16 metres amb una altura fins al carener de 18 metres; la de les naus laterals era de 7 metres de llum i uns 11 metres d'altura. Aquestes dades donen prou idea de l'envergadura del projecte i del fet que, en cas de construir-se hauria estat prou comparable al mercat modernista fet a Tarragona per Josep M. Pujol de Barberà.

Resulta interessant seguir els càlculs efectuats pel dimensionat dels murs (fórmules de Rondelet), dels pilars de fosa (fórmula de Hodgkinson) i de les jàsseres i biguetes d'acer (fórmula de Planat i Marvà). El pressupost estimatiu era d'unes 350. 000 pessetes del 1911.

Desconec els motius diversos que varen impedir la construcció del nou mercat; tanmateix la ciutat va poder anar passant fins que el nou arquitecte municipal, Antoni Sardà, va projectar el nou mercat central, ja als anys trenta, si bé la guerra del 1936-39 va impedir-ne la construcció fins als primers anys 40. El lloc escollit seria el mateix solar que ocupava l'abans esmentat Teatre Circ, construït el 1901 i enderrocat el 1935, per haver quedat abandonat.

1925. - Avantprojecte de reforma de les cases consistorials

Els plànols es poden observar a les pàgines del *Dietario Reusense Contemporáneo* de 1926. Diverses àrees del Palau Municipal es trobaven en molt mal estat; de fet, es va declarar ruïnós l'any 1923 i, per això, es va redactar un avantprojecte molt ben definit, el qual només va ser seguit en algunes parts, ja que aviat s'aturarien les obres per motius econòmics i les crítiques fortes al sistema d'adjudicació a l'empresari Pau Bartolí.

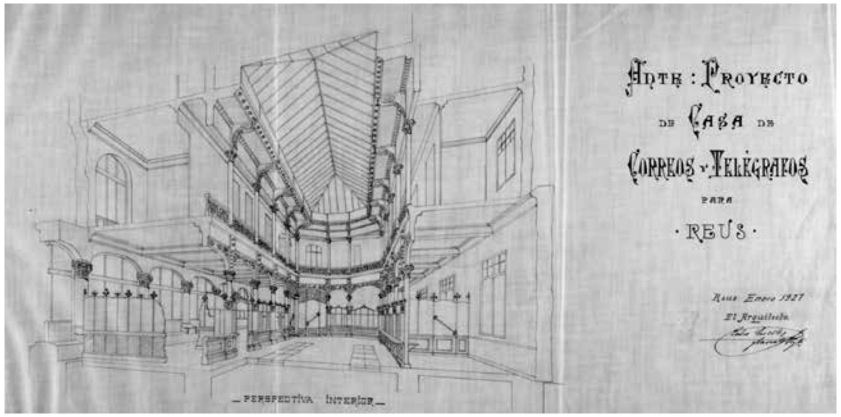
Una vegada jubilat Caselles, l'arquitecte Sardà reprendria el fil amb el seu projecte del 1932. En fer comprar més cases veïnes per fer més gran el solar, Caselles demostra que tenia uns plantejaments molt més ambiciosos. Les obres varen durar força temps i realment no es van acabar fins al 1952, en rematar el campanaret de la cantonada. Bàsicament la diferència entre els dos projectes es trobava en la situació i magnitud del saló de sessions i en la composició i proporcions de les diferents façanes.

1927. - Edifici per a correus i telègrafs

Avantprojecte per al nou edifici de Correus i Telègrafs a situar a la cantonada entre la raseta de Selva i el carrer del Dr. Robert. Es tracta

d'un treball molt complet datat el mes de gener del 1927. Els plànols originals es conserven a l'arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes a Tarragona.

S'hi poden apreciar influències centroeuropees com la creació d'un gran pati central a tota altura, cobert per vidrieres, al voltant del qual s'organitzen les dependències.



Correus, projecte frustrat. Arxiu Històric Col·legi Arquitectes, Tarragona.

Tanmateix aquest projecte no prosperaria i no seria fins després de la guerra, amb la urbanització de l'anomenada plaça dels Màrtirs –avui de la Llibertat–, segons disseny de l'arquitecte Sardà, quan es construiria el definitiu edifici de correus, seguint un projecte molt més contingut i que probablement ja va ser redactat per un funcionari de Madrid.

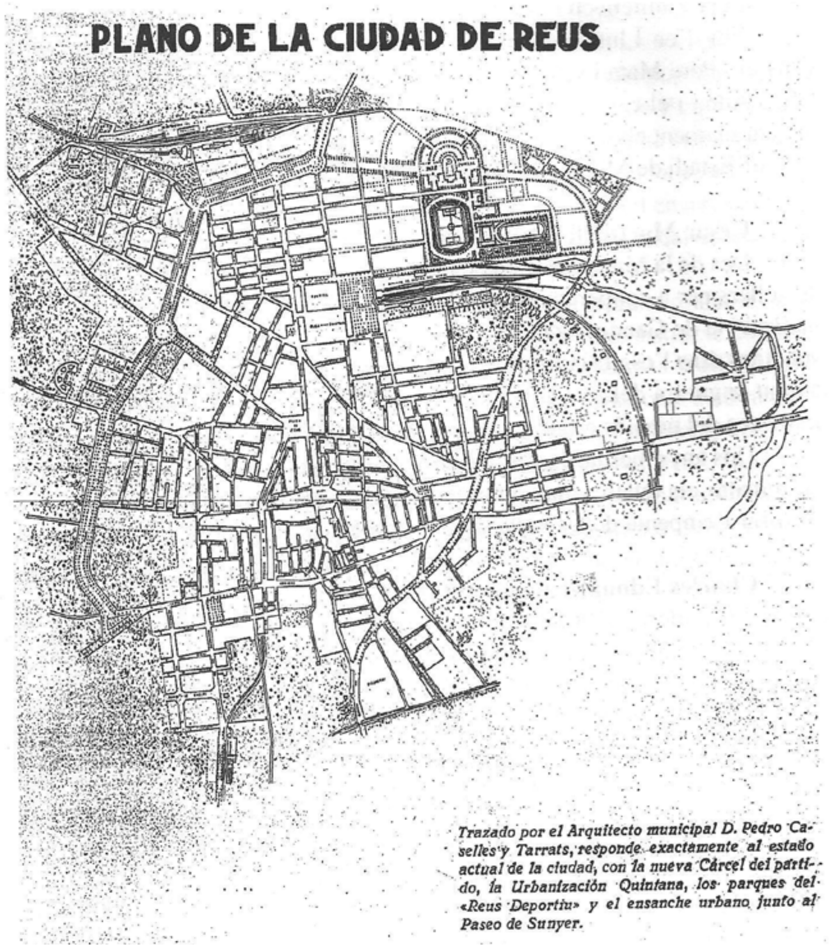
Escola de Comerç

Recentment he descobert els plànols dels anys vint, destinats a acollir una escola de comerç, que s'havia d'ubicar a una cantonada de la plaça de les Oques, segons una publicació de la Cambra de Comerç.

La planta i les façanes són d'un estil molt clàssic, amb una acusada simetria, molt pròpia de la formació rebuda per Caselles i d'aquella època.

El disseny urbà i l'urbanisme

Al tombant del segle XIX-XX Reus tenia uns 27. 000 habitants, els mateixos gairebé que quan s'inicià el XIX i uns mil més que la veïna Tarragona. Per tant, realment res no justificava la conveniència de projectar grans eixamples urbanístics; tanmateix, Caselles regularment dibuixava uns alçaments de l'estat de la ciutat, els quals, a manca de fotoplans, ens permeten ara copsar-ne amb precisió l'evolució.



Plànol de Reus

A tall de mostra i a banda d'un plànol de Reus alçat el 1893, em permeto analitzar-ne tres de molt significatius:

1. - Plànol de la ciutat de Reus a escala 1:7. 200, publicat a la *Geografia General de Catalunya*, revisat per Caselles, que correspon a una data aproximada entre 1900 i 1905, retolat en català i en el qual

destaquen curiositats com el plantejament d'un nou carrer que arrencaria del centre de la nova estació dels directes, l'artèria per arribar al passeig de Mata i que no s'obriria mai; o l'aparició de la gran esplanada que ocupava el Teatre Circ, davant l'hospital de Sant Joan, i la constatació de la presència de la fàbrica de gas sota la riera del Molinet.

2. - *Plano General de la Ciudad de Reus*, alçat per Pere Caselles, com a arquitecte municipal, el 9 d'octubre del 1917. Ja s'aprecien tots els passejos de ponent, l'Estació del Nord, la plaça dels Quarters o el barri de l'Illa, a llevant de la riera de Miró. A banda de l'original guardat a l'Ajuntament, està publicat dins el programa *Reus: Festes i Fires* del 1919.

3. - «Plano de la Ciudad de Reus», aproximadament del 1927-28. Publicat a *La Unión*, revista de la Unión Patriótica de Primo de Rivera a Reus, l'abril del 1928. S'hi pot apreciar la situació de la nova presó, el traçat de la Urbanització Quintana a la carretera de Montblanc, els parcs de la zona del Reus Esportiu i l'eixample urbà a prop del passeig Sunyer, el conegut com a «barri dels Poetes», pels noms donats als carrers, o barri d'en Benet, potser pel seu propietari inicial. O la prolongació del traçat del carrilet de Salou, fins a l'estació del carrer del Palo Santo.

Durant els prop de quaranta anys en què Caselles va exercir d'arquitecte municipal, a banda d'edificis públics més o menys rellevants, va tenir ocasió de projectar i realitzar diverses obres d'urbanització, per donar suport a nous eixamples o suplir dèficits acumulats.

L'any 1909 signa el projecte d'urbanització del carrer de Castelar, corresponent a la part superior del carrer Ample, fins arribar al passeig de Mata.

Entre el final de la primera dècada i durant tota la Dictadura de Primo de Rivera, Caselles va projectar petits eixamples capaços de donar cabuda al creixement vegetatiu que la ciutat experimentava –pensem que encara no es produïen els fenòmens immigratoris que van esdevenir als anys cinquanta. Cal destacar, sobretot, el traçat de la nova urbanització dels Xalets Quintana, més enllà de l'ermita del Roser, amb una peculiar planta estrellada partint d'una plaça central, on podem trobar encara alguns habitatges signats per ell.

Probablement també s'encarregaria de la urbanització dels carrers traçats segons projecte de l'arquitecte Josep Simó Bofarull per a les noves instal·lacions del Reus Esportiu, autoritzant la parcel·lació que li permetria construir diversos habitatges unifamiliars durant els primers anys trenta, ja jubilat.

D'una època similar és el traçat d'un nou barri –al qual ja ens hem referit–, d'en Benet, segons alguns documents, entre el camí de l'Aleixar i el ferrocarril a Móra, els carrers del qual tenen noms de poetes: Zorrilla, Verdaguer, Campoamor, Núñez de Arce… i formen una quadrícula recolzada a llevant per la banda superior del passeig Sunyer. Aquí serà on també projectarà diferents habitatges unifamiliars de baix cost, entre el 1930 i el 1936, alguns dels quals encara es conserven.

Tanmateix l'enfocament urbanístic més ambiciós no el trobarem fins a la incorporació al càrrec l'any 1929, recent titulat, de l'arquitecte municipal Antoni Sardà Moltó, el qual en un avenç datat el 1934, i sembla ser que per iniciativa dels regidors d'esquerra republicana, planteja els nous eixos del creixement a llarg termini per al Reus del segle XX; molts d'ells malauradament s'han realitzat fil per randa sense posar-los en crisi; altres es varen quedar pel llarg camí.

SELECCIÓ D'ALGUNES OBRES DE PROMOCIÓ PRIVADA

Per sort, és tant el número de projectes construïts i menys els que no ho van ser, que tot seguit només donarem compte d'un recull representatiu, però no exhaustiu d'aquests encàrrecs privats.

Casa Tarrats, al carrer de Sant Joan 11, cantonada carrer dels Recs

Edificat per encàrrec del seu familiar Joan Tarrats Homdedeu en acabar la carrera –el projecte és del 1891–; mostra façanes amb elements neogòtics i un gran escut a la cantonada amb la T de Tarrats. A l'interior del vestíbul de l'escala es poden llegir els noms de l'autor i dels seus col·laboradors.

Casa al carrer de Gaudí situada al número 4

El plànol de la façana està datat el 1890. S'havien de construir dues cases simètriques, però finalment només se'n va fer una, que encara es manté en prou bon estat.

Casa Mon (Farmàcia Punyed), al carrer de Llovera 47-49

Casa entre mitgeres de planta baixa i tres plantes amb façanes a dos carrers, segons el projecte signat per Pau Monguió el desembre del 1900. Façana on domina l'obra vista, amb una composició simètrica amb tres

eixos d'obertures, d'estil encara neogòtic apreciable sobretot a les baranes de pedra dels balcons i en el coronament; a destacar els relleus dels brancals i arcs rebaixats de les portalades i els caps humans esculpits en pedra.

Casa al carrer de Llovera 1 (plaça de Prim) per al Sr. Hermenegildo Mariné

Correspon a una casa lleugerament estreta. El projecte està datat el 30 de desembre del 1891, signat per Caselles i el mestre d'obres Josep Subietas. L'any 1930 s'hi va afegir una tribuna amb ornamentació en pedra, i dues plantes damunt, segons plànols signats per Caselles. Se'n va rehabilitar la façana el 2015.

Casa Querol, al carrer de Llovera 17

Es tracta d'una caseta molt estreta projectada el març del 1901, segons plànols signats ja per Pau Monguió. Es troba situada al costat mateix del Palau Bofarull. Inclou tot el repertori modernista propi d'en Caselles: obra vista, pedra esculpida, ferro forjat, etc.

Casa Carpa, al carrer Monterols

Projecte signat per Pau Monguió, datat el 1903 i encarregat pel Sr. Joan Carpa i Calbó. Casa estreta de vàries plantes, amb pilars de fosa a la planta baixa i una rica ornamentació en pedra i esgrafiats. Fa pocs anys va ser restaurada per l'arquitecte Matarranz i l'empresa RECOP.

Casa Anguera, al raval de Sant Pere 43

Reforma d'una casa de mitjan segle XIX. Encàrrec del Sr. Josep Anguera Cubells i projecte signat per Pau Monguió, el 1905. En destaca el ràfec i la profusió d'ornamentació floral, de força interès, juntament amb els elements de pedra esculpida.

Casa Tomàs Jordi, al carrer Llovera 19-21

Projecte signat per Pau Monguió, datat a finals del 1909. Conté importants esgrafiats de façana, combinats amb brancals i llindes de pedra esculpida on destaquen uns delicats caps femenins amb pentinats de l'època modernista. En aquesta casa, hi va néixer la que seria santa

Rosa Molas, segons constaten dues plaques de la façana. Restaurada fa uns anys, disposa d'una placa identificativa a la voravia.

Casa Sagarra, al carrer de Sant Joan 12-14

Encàrrec del Sr. Jaume Segarra Constantí, signat per Pau Monguió i datada el 1908. Cal destacar-ne la façana amb esgrafiats de tons verdosos, gran ornamentació floral i d'animals fantàstics, de clares línies modernistes o d'Art Nouveau.

Casa Grau, al carrer de Sant Joan 32

Preciosa façana simètrica, segons projecte signat per Monguió i datat el 1910, amb clares influències de l'Art Nouveau belga, seguint indicacions del propietari, Miquel Grau Cabré, procedent de Riudecols i vinculat amb la noblesa. Mostra llindes i brancals de pedra esculpida de gran vàlua. El mobiliari i la fusteria interior van ser obra del gran ebenista reusenc Oliva.

Casa Piñol, a la plaça del Mercadal 17, cantonada amb carrer de les Galanes

Es tracta d'un projecte de l'època modernista, segons plànols del 1910 signats, també, per Pau Monguió. Destaca, a més de la composició simètrica, el revestiment i les baranes, així com el rematat superior de la façana, característic de Caselles.

Casa Ramon Vendrell, al carrer Ample 44-46

Projecte signat per Monguió l'any 1912, que destaca per la seva rica ornamentació amb motius vegetals i figures humanes representant motius mitològics. Fou restaurada fa alguns anys.

Casa Vilella, al raval de Santa Anna 10

El plànol està signat per l'arquitecte tarragoní Josep M. Pujol de Barberà l'abril del 1925. L'encàrrec procedia del Sr. Ramón Vilella, important industrial reusenc, que ja havia fet altres encàrrecs notables a Pere Caselles. Es tracta d'un casal de grans dimensions amb una tribuna. Des de fa molts anys està ocupat per uns coneguts magatzems comercials. Amb l'obertura o eixamplament de l'antic carreró de Misericòrdia –ara

carrer de Joan Rebull–, l'immoble ha guanyat perspectiva. Fa pocs anys se'n va restaurar la façana.

Casa Oliveres, al carrer de Vallrroquetes

Projecte signat per Pau Monguió, datat el 1918, per encàrrec a Pere Caselles de Joaquim Oliveres Domènech. Es tracta d'un edifici cantoner, amb pati central obert a façana i d'ús bàsicament industrial. Les façanes són d'obra vista amb valuosos elements de pedra tallada. L'any 2014 els nous propietaris, els Srs. Tapias-Borràs, la varen rehabilitar encertadament, destinant-la al Museu del Vermut i a restaurant.

Cal Massó, licorera, al carrer de Pròsper de Bofarull.

Antiga licorera del Sr. Massó, construïda per Caselles al tombant de segle, que entre el 2005 i el 2010 i per encàrrec municipal es va convertir en un centre d'art, segons projecte de David Tapias i de Nuria Salvadó. Destaquen els pilars i arcs de mig punt de fàbrica de totxo vist, les voltes de maó atirantades i les façanes de paredat concertat.

Edifici industrial al carrer de Sant Serapi 2, pel Vapor Nou

Es tracta d'un projecte signat el 1907 també per Pau Monguió, per tal d'ubicar-hi les noves turbines pels telers del Vapor Vell. Consisteix en una nau amb coberta de dues aigües, amb encavallades metàl·liques, façanes de totxo vist i elements de pedra esculpida, amb un tester obert al pati d'accés. Actualment és propietat del Col·legi d'Arquitectes, que va endegar-ne una profunda remodelació per recuperar l'espai interior, al qual va donar nous usos, tot recuperant les façanes.

Casa Hipòlit Monseny

Els plànols estan datats el setembre del 1935 i està situada a la cantonada del carrer Ample i el carrer de Colom. El canvi radical en el llenguatge i el fet que en altres obres contemporànies mantingui l'estil eclèctic que clarament l'identifica, fa pensar que aquesta vegada, sigui Caselles el que signi per qui ja estava actuant d'arquitecte municipal des del 1929, Antoni Sardà.

Es tracta d'una obra en què s'utilitza un llenguatge racionalista local i que, a partir d'aquesta data, trobarem en altres cases de Reus, les quals

realment ja estaven projectades per Antoni Sardà Moltó, traspassat el 1978, o per Joan Llevat Casanovas, mort d'accident el 1936.

Els diferents projectes de masos al voltant de Reus

És prou coneguda la tradició local, iniciada ja en el segle XIX, segons la qual la burgesia es feia construir una masia, generalment d'estiueig, a la seva finca, generalment dins el propi terme de Reus i a poca estona, amb tartana, del nucli urbà. Caselles rebé encàrrecs prou significatius de les millors famílies reusenques, bàsicament entre el 1900 i el 1925, l'època de la seva maduresa professional. Sembla ser que no s'exigia la presentació de plànols i, per això, no s'han localitzat als arxius municipals de Foment.

Segons testimonis dels seus familiars, a manca de poder-ho constatar en arxius dels seus propietaris, cal atribuir-li, entre altres, aquests significatius projectes de masos o d'habitatges unifamiliars aïllats, en finques d'una certa extensió:

Mas Vilella: Prop del santuari de Misericòrdia al costat de les noves instal·lacions dels Pares de la Sagrada Família, construït segons un projecte datat l'any 1900. Inclou un preciós pavelló de bany annex, amb revestiments de ceràmica blanca i blava i lluernes de llum al sostre.

Mas Vilanova: Al passeig de Misericòrdia, a falta de confirmar-ne l'autoria, el testimoni de la Sra. Ornosa –néta de l'arquitecte–, l'adjudica a Caselles. Va ser restaurat per l'arquitecte Josep Canela el 2009-10.

Villa Maria, de la família Vilella: Antiga seu de l'escola Montsant, enderrocada l'any 1977, situada al camí de l'Aleixar, a uns 100 metres del passeig de Sunyer.

Mas Fontana: Situat a la cantonada de la riera de Miró amb l'avinguda de Sant Jordi, enderrocat també als anys 70

Mas Navàs: Situat al passeig de Briansó, prop de la font del Lleó.

Mas Gasull: Com l'anterior es troba al passeig de Briansó, passat el barranc.

Mas adquirit pel Dr. J. Gomis Blanc: Al passeig Briansó, a tocar de l'escola Mowgli. Va ser restaurat aproximadament en el període 1995-96.

Mas Cuadrada: A la carretera d'Alcolea, just després de les industries JUBUS.

Xalet de ca l'Espinós: Al començament de la carretera de Castellvell, després d'on hi havia el forn del Llevat, del qual ha quedat l'alta fumera, dins uns jardins públics.

Mas dels Querol: Edificat a la carretera de Castellvell, passat ca l'Espinós.

Xalet Gallissà: Construït al camí de Tarragona, abans d'arribar als Ploms. El llibre sobre el Noucentisme, amb textos de l'historiador Jordi March, l'adjudica a Caselles.



Casa Segarra. © Anton Pàmies



Casa Vendrell. © Anton Pàmies.



Casa Monné. © Anton Pàmies



Mas Vilella. © Anton Pàmies


Mas Vilella. © Anton Pàmies


Mas Vilella. © Anton Pàmies

En la majoria d'aquestes obres és fàcil reconèixer certs trets tipològics comuns, com són la presència d'una torre mirador amb coberta a quatre vessants i amb teules vidriades, ocupant alguna cantonada; un mínim de dues o tres plantes d'altura i la presència de frontons a les façanes com a suport de rica ornamentació. Quant a l'ús dels materials també coincideix amb l'aplicació d'estucats de diverses tonalitats càlides, la ceràmica vidriada a les teulades, els basaments de pedra llaurada o les baranes de ferro forjat.

Les tanques de les finques també són prou identificatives del seu disseny, tant en el medi urbà (diverses escoles reculades de la façana del carrer), com en el medi rural. Bàsicament es construïen amb obra vista, la qual també utilitza com a ornamentació, o amb carreus de pedra concertats. Això es completava amb detalls de pedra de soldó, amb escuts esculpits i amb reixes de ferro forjat.

Agraïments

A la conferència pronunciada l'any 2000, vaig expressar el meu agraïment, entre altres, al Sr. Xavier Filella, aleshores regidor de Cultura de l'Ajuntament de Reus, que va endegar i impulsar el primer seminari sobre el Modernisme reusenc i també a l'amic Pere Anguera Nolla, doctor en Història i acadèmic, per les dades facilitades i l'interès en la publicació del treball; al Sr. Xavier Amorós, escriptor i exsenador, per l'aportació de dades històriques; als germans Ornosa Caselles i als seus familiars directes pels seus testimonis i pel préstec de records personals; a l'Arxiu Històric de la Demarcació a Tarragona del Col·legi d'Arquitectes i, en concret, al que llavors era el seu cap, l'arquitecte reusenc Josep Canela; a Rosa Molas, bibliotecària del Centre de Lectura; a l'Arxiu Municipal d'Urbanisme i a l'Arxiu Històric Comarcal de Reus en les persones dels seus arxivers Ezequiel Gort i Sabí Peris, i també al secretari de la Comunitat de Regants del Pantà de Riudecanyes, per les dades facilitades.

Pel que fa a la conferència del dia 15 de març del 2016, expresso el meu agraïment, a la Secció d'Història del Centre de Lectura i, en concret, al Dr. Josep Fàbregas, per confiar-me aquesta exposició sobre Pere Caselles. Voldria recordar, també, en especial, el Dr. Pere Anguera, que va invitar-me a fer la recerca de Caselles el 1999. Agraïments renovats als familiars de Pere Caselles i Tarrats, molts dels quals avui són a la

sala. A la doctora Elena de Ortueta Hilberath, per les aportacions de la seva tesi doctoral *Arquitectura y transformación urbana de Tarragona (1834-1900)*; a Josep. M. Buqueras Bach que, des de fa anys, estudia el Modernisme a les nostres comarques; a Ezequiel Gort i els arxivers de l'Arxiu Comarcal del Baix Camp; a Jaume Massó del Museu Comarcal, pels seus elaborats informes; al Dr. F. Gras Salas, a Maria Teresa Pitarch i a Enric Suárez Soler, per les seves publicacions relacionades amb el patrimoni arquitectònic reusenc; a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes, impulsat des dels anys setanta per Antoni Pujol Niubó, amb l'ajut de Montserrat Masdefiol i seguit per Jordi Sardà, Jaume Costa, J. M. Ferran, Jordi Bergadà, Josep Canela, i altres, fins a l'arxivera Neus Reverté.

També vull retre homenatge a tots aquells investigadors que, potser d'una manera més humil, fan recerca, com Pere Martorell Jareño –recentment desaparegut–, Antoni Zaragoza Mercadé, Josep Risueño o Domènec Solé, entre altres; potser no seran mai invitats a pujar a aquesta tribuna, però amb moltes hores de dedicació, sense ànim de lucre i amb unes publicacions potser més populars, contribueixen igualment a la divulgació de molts aspectes històrics de Reus. Aprofito per animar els joves estudiants que, des de l'ESO al batxillerat i després a la universitat, rastregen la història local o nacional, ajudant a formar la identitat d'un poble.

Bibliografia

Amigó Anglès, Ramon. *Materials per a l'estudi dels noms de lloc i de persona, i renoms, del terme de Reus*. (Carrer de l'arquitecte Caselles i mas de Caselles). Reus: Edicions Rosa de Reus, 1988.

Anguera Nolla, Pere. *Reus Panorama* . Reus: Salvador Batlle, 1974.

— *«El Círcol» 125 anys d'una societat.* Reus: Societat «El Círcol», 1977.

— *Urbanisme i Arquitectura de Reus*. Reus: Caixa de Pensions "la Caixa", 1988.

Bohigas Guardiola, Oriol. *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*. 2 volums. Editorial Lumen, 1968.

Buqueras Bach, Josep M. *Arquitectura de Reus, volum I: Tomb de Ravals.* Reus, 1985.

Cabré, Tate. *Diario de Tarragona*, 3 de novembre de 1997 («Vivir en Tarragona»). La ruta modernista núm. 20

Catàleg de l'Exposició «Reus 1900 segona ciutat de Catalunya». Fundació "la Caixa" – Ajuntament de Reus, 1998. Inclou un important article sobre el Modernisme local a càrrec de l'arquitecte reusenc Jordi Fortuny.

ESCOLA-TALLER MAS CARANDELL. *67 façanes modernistes de Reus*. Tarragona: Edicions el Mèdol, 1995.

González Moreno-Navarro, Antoni; Lacuesta, Raquel. *Guia de arquitectura modernista en Catalu*ña. Barcelona, 1995.

Olesti Trilles, Josep. *Setmanari Reus,* núm. 1. 516, 2 de maig de 1981.

— *Diccionari Biogràfic de Reusencs* (Vol. I). Reus: Ajuntament de Reus, 1991.

Olivé Sugrañes, Josep M. *Reus i el gas (1885-1985).* Gas Natural, 1993.

Pàmies Martorell, Anton. *Plànol Guia d'Arquitectura de Reus*, 1976.

— *Revista Jano* (1977). Article sobre el racionalisme arquitectònic local.

— *Reus Ciutat Modernista: Guia de la Ruta del Modernisme*, Reus: Patronat Municipal de Turisme i Comerç.

Ràfols, J. F. *Diccionario «Rafols» de Artistas de Catalunya, Baleares y Valencia. Desde la época romana hasta nuestros dias*. (5 Vols.). Barcelona: Editorial: Edicions Catalanes, 1980.

LA PINTURA DE PAISATGE EN TEMPS DEL MODERNISME: ANTECEDENTS, TENDÈNCIES I PRINCIPALS PROTAGONISTES

Jordi À. Carbonell

Universitat Rovira i Virgili

A mitjans del segle XX, l'historiador de l'Art Kenneth Clark (1903-1983) va demostrar al seu assaig *Landscape into Art* (1949) la gran importància que havia tingut el paisatgisme en l'evolució de la modernitat; el va considerar la màxima creació de l'art del segle XIX.[1] En realitat, la pintura de paisatge ja existia anteriorment, però ocupava un lloc molt menor dins la jerarquia acadèmica dels gèneres temàtics. Fou al Romanticisme quan l'espiritualisme i els sentiments panteistes erigiren l'entorn natural en la principal inspiració de l'art i de la poesia. En conseqüència, les seves representacions esdevingueren importants per a la nova sensibilitat i els artistes les convertiren, a la vegada, en una pantalla de projecció dels sentiments propis. Així mateix, l'apropament emocional a la naturalesa va ajudar al fet que als anys trenta sorgissin prop de París un seguit d'artistes intèrprets del paisatge real coneguts com l'Escola de Barbizon, els quals van iniciar el camí que a la fi portaria a l'aparició de l'Impressionisme i als corrents transgressors de la figuració tradicional.

Precisament, el caire innovador de la pintura de paisatge va culminar els anys del canvi de segle, en temps del Modernisme. Poc després, la influència de Paul Cézanne (1839-1906), els plantejaments de Georges Braque (1882-1963) i, sobretot, de Pablo Picasso (1881-1973), portaren la visió paisatgística cap a la construcció d'un nou univers visual i pictòric que es materialitzaria en el cubisme. En definitiva, es pot afirmar que al segle XIX el gènere va ser el principal representant de la modernitat pictòrica, ja que fou a les seves creacions on es van experimentar la majoria d'invencions formals, atesa la seva evolució més lliure i independent de la tradició acadèmica. La llibertat creativa, però,

1 Keneth, Clark: *Landscape into Art*, Londres, Penguin Books, 1949.

va comportar cert divorci entre la sensibilitat de l'artista i el gust del públic majoritari, la qual cosa va ser un dels trets definitoris de l'art més modern del darrer terç del segle XIX.

Dins el context peninsular, i sobretot a Catalunya, el desenvolupament del gènere fou més o menys paral·lel al que es produí a la resta d'Europa, però amb dues dècades de retard. El pintor romàntic Josep Galofre (1819-1867) en el seu llibre *El artista en Italia y demás paises de Europa* (1854) donava testimoni de la gran acceptació que tenia la pintura de *països* a l'estranger i es lamentava de l'escassa atenció que se li donava a la Península, tot i que existien factors favorables al seu desenvolupament: l'exuberant i bella naturalesa i el nou públic, que podia entendre millor els paisatges que les composicions religioses o d'història.[2] Aquesta afirmació fou del tot encertada, ja que tres dècades més tard seria aquest nou públic, l'ascendent burgesia, qui impulsaria el gènere els anys econòmicament expansius de la Febre d'Or. L'autor afegia, a més, que molts dels nostres pintors haguessin fet més fortuna dedicant-se al paisatgisme, enlloc de fer-ho a altres gèneres. No ho deia pejorativament, ans al contrari, ja que elogiava el nivell assolit pels catalans que s'hi havien dedicat. Fins i tot, va descriure el mètode pràctic que s'havia de seguir: executar estudis precisos del natural per després utilitzar-los de base de la composició definitiva de l'obra feta al taller. Aquesta manera de fer va ser la més habitual la segona meitat de la centúria. Prova de l'èxit creixent del gènere fou la publicació el 1862 del *Tratado del paisaje* del pintor mallorquí Joan O'Neille (1828-1907), en què s'explicava el mateix mètode i en què també es feien un seguit de recomanacions de regust tardoromàntic i acadèmic.[3] En aquest sentit, també es pot recordar que durant tota la centúria la pintura de paisatge s'aprenia dins l'assignatura de Perspectiva a l'escola de la Llotja de Barcelona, el titular de la qual fou, durant molts anys, Lluís Rigalt (1814-1894). No hi hagué una assignatura independent d'aquesta matèria fins a la fi de segle i el seu primer titular fou Modest Urgell (1839-1919), el 1896. A Madrid, per contra, la càtedra de paisatge es creà a l'Escola de Belles Arts l'any 1845 i el primer en ocupar-la fou el romàntic gallec Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854).

2 GALOFRE, José. *El artista en Italia y demás paises de Europa*, Madrid, Imprenta de L. García, 1854, p. 34.
3 O'NEILLE ROSIÑOL, Juan. *Tratado de paisaje*, Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1862.

Cal tenir present que la pintura romàntica catalana fou dominada per l'estètica natzarenista, que menystenia el paisatge i impulsava els arguments d'història i els religiosos. Dins d'aquest context poc favorable, les aportacions del romàntic Lluís Rigalt i després del realista Ramón Martí Alsina (1826-1894) foren essencials per al desenvolupament del paisatgisme i per a l'increment de la seva importància a Catalunya, ja que al marge de produir les seves pròpies creacions, a l'escola de la Llotja i als seus tallers van formar els principals conreadors de les següents generacions. Tots dos buscaven compondre pintures a partir d'estudis acurats de la naturalesa, tot i que en diferent mesura aplicaven l'idealisme i alguns convencionalismes compositius a l'hora de fer, després, l'obra definitiva a l'estudi. Per prendre notes de paisatge i dibuixar del natural sovint organitzaven excursions amb els seus alumnes pels voltants de Barcelona; els acostumaven a treballar davant el model, sense receptes acadèmiques. A França aquest sistema ja s'emprava des de la dècada dels anys trenta del segle XIX, però a Catalunya suposava una novetat, atès que la creació pictòrica encara estava determinada en bona mesura per preceptes clàssics i tradicionals. Cal afegir, a més, que R. Martí ensenyava els seus deixebles a seguir el seu propi instint de manera lliure, sense adoptar formulismes. En aquest sentit és il·lustratiu el testimoni de Joaquim Vayreda (1843-1894) que, quan va entrar d'alumne a les classes del seu taller, explica:

> Me dió la primera lección colocándome directamente delante del yeso y después de protestar de que el arte no se enseñaba però si se aprendía, siendo solo el professor un guia para mostrarnos el camino y volvernos a él en caso de extraviar-nos.[4]

Els consells del seu mestre van fer que Vayreda descobrís la naturalesa i que amb el temps es convertís en el paisatgista més interessant dels anys setanta i primers vuitanta del segle XIX. El mateix pintor afirmava:

> Vaig marxar de casa en arribar l'estiu, amb un ideal; besllumant un estel. La naturalesa tenia per a mi un encant que fins aleshores no havia conegut; el llapis i la cartera eran ja els meus

4 Esborrany en català de la carta autobiogràfica dirigida a Carles Pirozzini, Arxiu Vayreda, Olot. Es publica arranjada a: Joaquim Vayreda: «Joaquim Vayreda pintat per ell mateix», *La Renaixensa*, núm. 319, Barcelona, 1885, p. 7. 497. Arxiu de la família Vayreda, Olot. Citat a Jordi À. Carbonell i Jordi González: *Joaquim Vayreda*, Sabadell, Ausa, 1993, p. 23.

companys i assegut damunt catifa de flors, amb mà incerta, tractava de desentranyar els secrets de la visió.[5]

Els deixebles dels pioners del paisatgisme consolidaren el gènere el darrer terç del segle i, en general, adoptaren un llenguatge realista idealitzat que aplicaven als aspectes més pintorescos de la naturalesa i del món rural. Sobre això el paisatgista Josep Masriera va manifestar en un discurs a l'Acadèmia:

> El hombre, no pudiendo traspassar los límites que les señalan las formas naturales, llevando de la facultat de crear, crea reproduciéndolas, combinándolas, descartándolas en su sentir de aquellos accidentes inútiles ó perjudiciales y sorprendiéndolas en los momentos más sublimes para el, en busca del idealismo dentro del mismo realismo.[6]

Els primers anys de la Restauració foren d'una gran creixença econòmica i suposaren la consolidació definitiva de la burgesia com a sector social dominant. La nova classe privilegiada destinà part dels seus excedents econòmics a l'adquisició de béns sumptuaris i obres d'art, per tal d'ostentar el seu triomf. En conseqüència, els artistes es beneficiaren d'un substancial augment de la demanda i el mercat artístic guanyà dinamisme i incrementà les seves dimensions. Tanmateix, es van obrir les primeres galeries i aparegué la crítica professional, que va crear un estat d'opinió permanent respecte a les novetats. Cal dir, però, que a la vegada la bonança econòmica va conduir a la banalització d'una part substancial de la producció artística. Aquests anys abundaren els pintors que feren una obra repetitiva, en la qual s'aplicava reiteradament una formula d'èxit. En realitat, la majoria mostraven molt bona disposició a fer les concessions que calguessin per incrementar la viabilitat comercial de les seves pintures i aprofitar l'oportunitat. Podem esmentar molts autors importants que, en diferent mesura, en van ser un bon exemple: Enric Serra (1859-1918), amb les seves capvesprals llacunes Pontines; Modest Urgell, amb els seus cementiris, les barques solitàries varades a la platja i les visions desolades de la Catalunya rural; Joaquim

5 *Ibídem*.

6 Masriera Manovents, Josep. *Necesidad de vulgarizar los estudios elementales de estética y consideraciones generales sobre el estilo. Memoria leída en la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, en la sesión celebrada en 21 de junio de 1877*, Barcelona, tipolitografía de Celestino Verdaguer, p. 22.

Vayreda (1843-1894) i les seves primaveres, els ametllers florits i els ramats pasturant, o Josep Masriera (1841- 1912), amb les assolellades vistes de la riera de Llavaneres.

Si es fa un repàs dels catàlegs de les exposicions barcelonines d'aleshores ens adonem de la gran presència d'obres paisatgístiques, cosa que posa en evidència que foren una veritable moda. El crític més lúcid i cosmopolita d'aquells anys, el tarragoní Josep Yxart (1852-1895), féu un irònic repàs del panorama pictòric i, concretament, de l'art paisatgístic. Referint-se a una exposició de can Parés del 1886 i amb l'agudesa que el caracteritzava, distingí els diversos tipus a partir dels seus clixés convencionals; afirmava:

> Pintura de paisaje: sobre dos o tres de notables en todo el año, habrá un ciento que no lo sea o sea al menos de pacotilla: paisajes de mesa maqueada, muy finos y muy pulcros, con su correspondiente charca, y la vacada de siempre, o grandes rocas en desorden, imitadas con cartón, montes que el pintor ha puesto de oro y azul y nubes siniestras.[7]

L'aspecte comercial de les pintures que proliferaren els primers anys de la Restauració no impedí que es fessin algunes obres notablement modernes i de gran qualitat. A més, el caràcter innovador del paisatgisme fou reconegut més d'un cop de manera explícita pels crítics i els mateixos artistes. Un bon exemple foren les paraules del pintor Josep Maria Tamburini (1856-1932) al número de l'*Avenç* del juliol del 1883 en les quals en remarcava la llibertat i l'impuls innovador, dient:

> La pintura de paisatge amb arrelada convicció, sense dubtes, sense girar los ulls enrere per a recordar un passat que no existia per ella ja que ni lo record de les antigues escoles podia ser-li de profit, y sols veia la realització de les seves esperances mirant de fit a fit l'ample camí del pervindre que li presentava lliure i espaiós rompudas les antigues trabas, camina cap als seus ideals amb pas segur y ràpides conquestes.[8]

Tot i aquesta convicció, en el seu vessant creatiu Tamburini només pintà paisatges de manera molt ocasional. En general, les seves obres

7 Yxart, Josep, *El año pasado, Letras y Artes en Barcelona*, Barcelona, ed. Daniel Cortezo y Cía, 1886, p. 136-137.

8 Tamburini, Josep Maria. «La pintura en lo género de paisatje», *L'Avens*, any II, núm. 16, Barcelona, juliol de 1883, p. 4.

palesaven arguments d'una gran diversitat i es caracteritzaren quasi sempre pel seu eclecticisme, per la seva tendència cap al simbolisme i pel seu convencionalisme estilístic.

Tradicionalment, la pintura de paisatge d'aquest període s'ha classificat sempre a partir de dues escoles ben definides. La primera, coneguda com a Escola de París, estava encapçalada pels deixebles de R. Martí Alsina i s'inspirava en l'Escola de Barbizon i en el ruralisme pictòric que estava de moda al país veí. El seu màxim representant fou Joaquim Vayreda, cappare de l'Escola d'Olot. L'altra seria l'escola luminista o romana, que prové de la influència de l'obra dels darrers anys de Marià Fortuny (1818-1874), especialment dels paisatges granadins i de Portici. La protagonitzaren els pintors de l'anomenada Escola de Sitges o altres com Baldomer Galofré (1846-1902). Les seves creacions d'intensa lluminositat amb punyents contrastos de clarobscur esdevingueren una alternativa als paisatges de llum matisada i difosa dels pintors adscrits a la poètica afrancesada.

Així mateix, en el transcurs dels primers anys de la Restauració es va produir una descentralització de l'activitat pictòrica. Com passava a la resta d'Europa des de feia anys aparegueren les escoles locals de paisatge. Les més conegudes foren la d'Olot i la de Sitges, que representaren les dues tendències estilístiques ara comentades. L'Escola d'Olot es va formar a inicis dels anys setanta del segle XIX al voltant del pintor Joaquim Vayreda, que després de passar per París introduí l'estètica barbizoniana al paisatgisme català. Ell mateix escrigué:

> […] pasé en París algun tiempo estudiando la escuela francesa, principalmente los paisajistas, y allí fue donde me despreocupé formalment adquiriendo mis convicciones independientes verdadera fuerza.[9]

A la capital francesa descobrí la pintura de Camille Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875) i Charles-François Daubigny (1817-1878), dels quals assimilà un seguit de trets formals i una poètica que foren fonamentals en la consolidació del seu estil. Tanmateix, aquest artista fundà el Centre Artístic d'Olot l'any 1869, que aglutinaria

9 Esborrany en castellà de la lletra autobiogràfica dirigida a Carles Pirozzini. Arxiu de la família Vayreda, Olot. Es publica traduïda i arranjada a: Joaquim Vayreda: «Joaquim Vayreda pintat per ell mateix», *La Renaixensa*, núm. 319, Barcelona, 1885, p. 7. 497. Citat a Jordi À. Carbonell i Jordi González: *Op. cit.,* p. 58.

un significatiu nombre de pintors. Allí s'aplegaren temporalment els principals deixebles de Ramon Martí Alsina i, durant més d'una dècada, l'entitat organitzà anualment una exposició col·lectiva en la qual participaven els millors paisatgistes catalans. A més de Vayreda, els principals membres del grup foren: Josep Berga (1837-1914), Enric Galwey (1864-1931), Melcior Domenge (1871-1939) i Marià Vayreda (1853-1903). En el seu moment, la pintura olotina representà la modernitat i els pintors catalans de la generació següent, futurs protagonistes del Modernisme, admiraren l'expressió directa, sense artificis però profundament poètica d'aquests pintors de la Garrotxa, especialment la de les obres de Joaquim Vayreda, el seu cappare. En son il·lustratives les paraules que Santiago Rusiñol va escriure arran de la seva mort l'any 1894, deia:

> Per primera vegada, veyam, los qui eram joves y anavam a Can Parés, un art que interpretava y no copiava servilment lo natural, que no comptava les fulles, però d'elles cantava les íntimes sensacions; un art d'essència de bosch, d'olor de terra, de llum viscuda, un art quasi impressionista.[10]

L'Escola de Sitges fou una mica més tardana, es formà la dècada dels vuitanta al voltant del pintor Joan Roig i Soler (1852-1909) que es va dedicar a pintar paisatges d'aquesta vil·la marinera amb un estil luminista d'arrel fortunyana. Les seves obres de petit format, fetes a l'aire lliure i a plena llum del migdia, van influir pintors joves com Santiago Rusiñol o Eliseu Meifrèn, que hi veien un realisme franc d'esperit innovador. A més de Joan Roig, al nucli sitgetà, hi van pertànyer paisatgistes com Joaquim de Miró (1849-1914) i pintors més eclèctics com Arcadi Mas i Fontdevila (1852-1934). A altres ciutats com ara Girona, Terrassa, Sabadell, Reus o Tortosa també sorgiren nuclis de conreadors del gènere, que palesaven amb més o menys realisme els indrets més atractius de l'entorn de les seves ciutats.

A la difusió i acceptació de la pintura de paisatge per part de la societat, hi va ajudar la tasca de descobriment del país feta pels intel·lectuals de la Renaixença que impulsaren activitats com l'excursionisme, que va tenir un significatiu desenvolupament. També es poden sumar els nous costums lúdics que comportaven la consideració del medi natural

10 Rusiñol, Santiago. «Recorts», *La Veu de Catalunya*, any 1, núm. 47, Barcelona, 25-11-1894, p. 544.

i rural des del punt de vista estètic. Fou aleshores quan es generalitzà l'estiueig al camp, a la muntanya o a la vora del mar. La valoració de l'entorn paisatgístic no era exclusiva de Catalunya, també es va donar a altres nuclis com Madrid, amb el Regeneracionismo de la Institución Libre de Enseñanza de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), que tingué en el paisatgista Carlos de Haes (1829-1898) el seu màxim representant pictòric. Aquest pintor, que era d'origen belga, va difondre la pràctica del paisatge realista des de la seva càtedra a l'escola de Belles Arts de San Fernando i va formar la generació d'artistes que renovarien la pintura espanyola els anys del canvi de segle. Entre els seus deixebles es poden comptar el lleidatà Jaume Morera Galicia (1854-1927) i el tortosí Francesc Gimeno (1858-1927).

Tot i les seves agudes crítiques, la pintura de paisatge que es feia al país fou considerada per Josep Yxart com el vessant més representatiu del que denominava escola de pintura catalana moderna, la qual, segons ell, es distingia per sinceritat de la visió i per manifestar el que entenia per naturalisme pictòric, que no era altra cosa que realisme idealitzat. L'any 1889 la definia entre altres virtuts pel sentiment íntim expressat a l'obra, l'expressió sense perjudicis d'allò que es percep a la naturalesa, la representació simple i senzilla del model, la predilecció de la vida humana a l'aire lliure, per la vida quotidiana sense artificis, i per la reproducció fidel i real de les coses en la seva atmosfera natural, amb tots els elements, la llum, l'aire, la vibració cromàtica, la impressió de les formes provocada per la distància, totes les tonalitats i tots els misteris de la visió real.[11] En realitat, els seus criteris predisposaren a entendre l'abast de les pintures de Ramon Casas (1866-1932) i Santiago Rusiñol (1861-1931) realitzades a París a inicis dels anys noranta. Yxart hi veia un naturalisme veritable, producte de la sensació visual pura, que constituïa l'expressió de «la visión virgen de las cosas». Una opinió aplicable fins a cert punt als impressionistes francesos. Si més no, aquells anys eren pocs els crítics i els artistes que tingueren consciència de l'abast que assoliria la pintura més innovadora de l'àmbit internacional. El primer article dedicat a l'impressionisme que es va publicar a Catalunya el va escriure el dibuixant Josep Lluís Pellicer (1842-1901) quan el 1880 era corresponsal del *Diari Català* a París, s'intitulava «Lo

11 Yxart, Josep. *El año pasado*, Barcelona, Daniel Cortezo ed., 1890, p. 347.

pintor Claudi Monet» i era un elogi de la pintura d'aquest artista.[12] Per contra, el crític més influent dels primers anys de la Restauració, Francesc Miquel i Badia (1840-1899), que posseïa uns criteris més conservadors, considerava l'impressionisme només com una manera de pintar desgavellada i sovint utilitzava el terme com desqualificació.

En realitat, el primer en defensar fermament uns plantejaments propers a l'impressionisme francès fou el crític, literat i ideòleg del Modernisme Raimon Casellas (1855-1910), el qual partint de les idees estètiques d'Yxart també va defensar un tipus de pintura que palesés la visió honesta i directa de la realitat, sense apriorismes literaris ni convencionalismes comercials. Havia de representar l'aspecte mutable de l'aparença visual del món físic, determinat per la llum i l'atmosfera. En definitiva, una pintura que sintonitzés amb les darreres aportacions forànies, que fos cosmopolita i s'allunyés de la sensibilitat tardoromàntica de la Renaixença manifestada en el paisatge ruralista, el qual, sigui dit de passada, era conreat pels principals representants del Cercle Artístic de Sant Lluch, entre els quals destacaven els seus fundadors: Dionís Baixeras (1862-1943) i Joan Llimona (1860-1926). De la seva antipatia envers el confessional Cercle Artístic de Sant Lluch són il·lustratives les paraules que els va dedicar quan van fer la seva exposició inaugural a la sala Parés el mes de desembre del 1893. Deia sense embuts:

> Les creemos desinteresados, pero ello es que en estos tiempos de pedibundería y enfasismos, esta tendència mística casera no ha de resultar económicamente estèril halagando la hipocresía social. Buen provecho. No misticisme sino devotismo. Ascetismo de Sacristia. En esta tierra todo se hace pedestre hasta la religión.[13]

Més tard, el mes de maig del 1895, quan la nova entitat celebrava la seva exposició col·lectiva anual a la sala Parés, Casellas els titllà de localistes dient: «¡Lástima que iniciativas tan laudables vayan totalment a estrellarse contra los caseros límites que a si misma se impusiera la institución!»[14]

12 Pellicer, Josep Lluís. «Notas parisienses. Lo pintor Claudi Monet», *Diari Català*, Barcelona, 18 de juliol de 1880.
13 Biblioteca de Catalunya, papers de R. Casellas, citat per Jordi Castellanos a: *Raimon Casellas i el Modernisme*, Vol. I, Barcelona Curial/Edicions Catalanes, p. 193.
14 Casellas, Raimon. «Segunda exposición del Círculo de San Lucas», *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de maig de 1895.

Les idees de Casellas corresponen, pictòricament, a les obres parisenques de Ramon Casas i Santiago Rusiñol. La visió franca basada en la llum, els enquadraments asimètrics i la temàtica urbana van caracteritzar la pintura i el paisatgisme d'aquests modernistes els primers anys noranta. En un principi, els seus temes de Montmartre escandalitzaren a la burgesia barcelonina, quan els van donar a conèixer a la sala Parés, però ben aviat foren apreciats per aquesta mateixa clientela que els veia com una mostra de modernitat i cosmopolitisme. Fou aleshores quan també sorgiren alguns creadors que s'apropaven moderadament als pressupostos impressionistes com foren Segundo Matilla (1862-1937), Joaquim Vancells (1865-1942) i sobretot Eliseu Meifrèn (1859-1940), que durant molts anys va ser el paisatgista més cotitzat del país. La seva excepcional facilitat d'execució i el seu virtuosisme el convertiren en un gran pleinairista i li van permetre tenir una producció enorme, fins i tot pintava obres de segona categoria, molt més comercials, que signava amb pseudònim. Va començar com a pintor de marines adscrit al luminisme sitgetà i, al llarg dels anys noranta, evolucionà cap a un estil que s'apropava al paisatgisme francès en la seva versió més moderna. En general, es pot dir que tots aquests pintors van fer paisatges del natural, fenomènics i determinats per la llum, que eren ben pagats per la burgesia de gustos més progressistes. A més, aquests artistes defugien el pintoresquisme i l'anècdota argumental, omnipresent i imprescindible a les pintures de paisatge de les dècades anteriors. Val a dir, que no sempre executaven tota l'obra a l'aire lliure, sovint la finalitzaven a l'estudi, ajudats per les notes, els estudis i les fotografies.

El crític Raimon Casellas es va ocupar del paisatge en alguns dels seus articles, com, per exemple, el que va escriure arran de l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona del 1894, en el qual relacionava l'expansió del gènere amb el progrés científic i el pensament positivista. Reconeixia que els pintors olotins havien creat un paisatge autòcton, però en aquell moment la seva pintura havia estat superada pel luminisme sitgetà i sobretot per la tendència cap a la representació del paisatge suburbial parisenc de Santiago Rusiñol i Ramon Casas, que seria continuat a Barcelona pels pintors de la Colla del Safrà.[15]

Per la seva banda, l'escriptor, periodista i també crític Alfred Opisso (1847-1924) va defensar al seu llibre *Arte y Artistas catalanes* (1900)

15 Raimon Casellas, «Exposición general de Bellas Artes III. Los pintores de la naturaleza», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de maig de 1894, p. 4.

una posició semblant a la de Raimon Casellas vers el paisatgisme. Feia una ferma apologia del treball a l'aire lliure. Segons ell, l'artista havia d'estudiar en profunditat la naturalesa i copsar-la amb rigor; per exemple, quan parlava de pintors com Eliseu Meifrèn deia:

> Y aquí es preciso notar la necesidad imperiosa de que todo paisaje sea preciso en el tiempo y el espacio, lo cual implica la conveniència de no fiar de la memoria; de otra manera en lugar de pintarlo tal como es resulta una imagen termino medio, que no existe en la realidad. De ahí que por fugitiva que sea la impresión en un momento, deba ser ésta la que exprese el artista.[16]

També afirmava, en comentar les obres d'Enric Galwey (1864-1931), que a través de l'estudi de la naturalesa l'artista havia d'extreure'n el veritable caràcter, per tal que la pintura resultant anés més enllà de la pura descripció, deia:

> El paisajista es el retratista de la naturaleza y ha de entender los *rasgos psicologicos* de ésta, como si se tratara de una figura humana; no ha de ser un fotógrafo, sino un vidente.[17]

Tot i la defensa del naturalisme pictòric com a paradigma de modernitat, a mitjan dècada dels noranta, els primers modernistes caigueren sota la influència de l'idealisme i el decadentisme imperant en la pintura europea. Per exemple, Santiago Rusiñol, després del seu període sitgetà dels patis blaus, encetà una etapa simbolista que, a la fi, l'acabaria portant a la pintura de jardins de les darreres dècades de la seva vida. Tanmateix, les atmosferes de Vancells cada cop esdevenien més cadencioses i poètiques, a la manera de les de les obres de James McNeill Wisthler (1834-1903), que s'allunyaven del realisme més directe dels paisatges dels primers anys de la dècada. Per la seva banda, Alexandre de Riquer (1856-1920) produïa imatges amarades de simbolisme medievalitzant que sintonitzaven amb l'esperit del prerafaelitisme anglès. Al mateix temps alguns artistes es dedicaren a pintar paisatges d'ensomni, amb boscos misteriosos, poblats de fades, nimfes, i altres éssers fantàstics. Entre ells destacaven Adrià Gual (1872-1943), Joan Brull (1863-1912), Sebastià Junyent (1865-1908) o Josep Maria Tamburini (1856-1932), entre d'altres.

16 Opisso, Alfred. *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1900, p. 113.
17 Opisso, Alfred. *Op. cit.*, p. 69.

El realisme gris i els temes suburbials que havien conreat a París Santiago Rusiñol i Ramon Casas fou continuat pels pintors de la generació següent coneguts com *Colla del Safrà*. El grup el formaven: Joaquim Mir (1873-1940), Isidre Nonell (1872-1911), Ricard Canals (1876-1931), Ramon Pichot (1871-1925) i Juli Vallmitjana (1873-1937).[18] De tots ells, els més interessants quant a la producció paisatgística foren Isidre Nonell, amb les pintures de la platja d'Arenys de Mar, i sobretot Joaquim Mir, que executà una de les obres més interessants de la dècada intitulada *La catedral dels pobres*, en la qual presenta la Sagrada Família en construcció amb uns indigents a primer terme. Tres anys més tard, Mir revolucionaria la pintura catalana amb les seves visions magistrals de les cales de la serra de Tramuntana de Mallorca i més tard amb els paisatges de l'Aleixar i dels pobles dels voltants de Reus. El pintor descomponia el paisatge en rítmiques i decoratives harmonies cromàtiques que, de manera instintiva, el portaven a les portes de l'abstracció. Possiblement, Joaquim Mir fou el paisatgista català més transcendent dels primers anys del segle XX.

Al marge de tot això, però seguint una evolució paral·lela, es troba el cas del pintor tortosí Francesc Gimeno (1858-1927) que va fer un paisatge de base realista però d'execució enèrgica, el qual els darrers anys esdevingué pràcticament expressionista. Els fonaments realistes, els adquirí a Madrid sota el mestratge de Carlos de Haes quan va ser alumne del seu taller a mitjan anys vuitanta. Després, va viure quasi sempre a Barcelona i durant molts anys va portar una existència proletària al marge del món artístic. Va pintar aspres visions urbanes i suburbials amb un estil impetuós ple d'empastaments. Els seus temes eren tot el contrari del que es considerava pintoresc i les poques vegades que es donaren a conèixer foren rebutjats per la crítica i el públic. Els darrers temps de la seva vida, quan va començar a ser reconegut, va fer nombrosos paisatges de l'Empordà i de la Costa Brava d'una factura valenta i temperamental, amb un colorit viu, contrastat i amb uns enquadraments sovint picats. No obstant això, seria el realisme sòrdid i proletari de les obres del seu període més obscur el que després seduiria els artistes més inquiets i transgressors de la promoció que aparegué al món artístic els

18 Aquest col·lectiu formaria part del que el crític Alexandre Cirici anomenà ala negra del Modernisme i Francesc Fontbona postmodernisme, Alexandre Cirici: *El arte modernista catalán*, Barcelona, ed. Aymà, 1951, p. 305 i Francesc Fontbona: *La crisi del Modernisme*, Barcelona, ed. Curial, 1975, p. 38.

primers anys del segle XX. Precisament un dels primers defensors de l'obra de Gimeno fou el pintor i crític Sebastià Junyent (1865-1908), que en el seu article «Els pintors joves», publicat a inicis del 1904 a la revista *Joventut*, de la qual era col·laborador habitual, havia inclòs el Tortosí entre els artistes novells vindicant-lo; deia:

> Hi he inclòs en Gimeno perquè no amido la joventut per la edat, sinó pel temperament y l'entusiasme, y perquè es un del que ha sofert injust oblit (no defallint mai ni fentne cap cas) ab tot i possehir un talent pictòric envejable [sic].[19]

Junyent que aquells anys era amic de Picasso proposava en els seus escrits un llenguatge pictòric impressionista, modern i expressivament sincer i lliure, que sabés extreure la bellesa de la vida quotidiana i que defugís les evanescències simbolistes. Entre els pintors d'aquesta nova fornada caldria esmentar els membres del grup del Rovell de l'Ou, tots ells antics deixebles de l'eclèctic Pere Borrell del Caso (1835-1910). Destaquen Pere Ysern Alié (1875-1946) –que pintà escenes de cabaret– i, sobretot, Marià Pidelaserra (1877-1946) –que a París es convertí en un autèntic impressionista. Es pot afirmar que Marià Pidelaserra va ser el primer català que conreà l'impressionisme sense cap mena d'atenuant. Emprava fins i tot la pinzellada fragmentada i sistemàtica tan definitòria de les obres dels pintors de Bantignoles. A diferència dels primers modernistes, Pidelaserra no va pintar a Montmatre, els seus temes foren el barri Llatí, les vores del Sena i les barcasses que naveguen pel riu. Més endavant, el seu estil evolucionà cap a una mena de postimpressionisme personal que aplicà sense gaire èxit a temes paisatgístics del Montseny. Un altre pintor d'aquesta línia fou Nicolau Raurich (1871-1945), que després d'uns inicis realistes adoptà un impressionisme sec, de colors vius i amb una textura granulada de gruixuts empastaments. Pintà al Pirineu, a Gavà i, sobretot, a Sant Pol de Mar.

Altrament, el ja consagrat Joaquim Vancells, després de superar l'etapa de paisatge de tons grisos i sentiments melangiosos, va pintar durant un temps amb un estil clarament impressionista, a causa, en bona mesura, de la influència de les obres dels artistes belgues del Grup dels XX presents a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona del 1907. Aquesta gran mostra va donar a conèixer als artistes catalans

19 Junyent, Sebastià. «Els pintors joves», *Joventut*, núm. 204, Barcelona, 7 de febrer de 1904, p. 10.

i al públic local l'art europeu més significatiu, com també ho tornaria a fer l'Exposició Internacional de Belles Arts de l'any 1911 i l'Exposició d'Art Francès del 1917. A la vegada, però, aquesta exposició del 1907 va demostrar que la pintura impressionista encara no era prou valorada pels estaments artístics oficials, atès que es va desaprofitar l'oportunitat d'adquirir, per al Museu de Belles Arts de Barcelona, una sèrie d'obres franceses d'aquest estil que havia aportat el prestigiós marxant Paul Durand Ruel (1831-1922). La comissió de recompenses i adquisicions de la mostra, de la qual formaven part el mateixi Joaquim Vancells, Josep Maria Tamburini, Raimon Casellas –que va votar en contra– i Baldomer Galofre, s'hi va negar al·legant-ne el preu elevat. Al seu torn va oferir una contraoferta tan baixa que enutjà el marxant francès. Entre els quadres oferts n'hi havia tres d'Edouard Manet (1832-1883), vuit de Claudi Monet (1840-1926), vuit de Camille Pissarro (1830-1903), vuit d'August Renoir (1841-1919), vuit més d'Alfred Sisley (1839-1899), quatre de Berthe Morisot (1841-1895), tres de Mary Cassat (1844-1926) i tres de Maurice Denis (1870-1943). Per contra, la comissió adquirí una sèrie d'obres de pintors estrangers prestigiosos, comparativament, però de segon ordre.[20] Més tard, s'ha vist l'error d'aquest jurat, ja que es perdé l'ocasió que els museus barcelonins posseïssin obres d'aquests artistes. L'única pintura impressionista que la Junta de Museus de Barcelona adquirí, i que posseeix actualment el Museu Nacional d'Art de Catalunya, fou comprada a l'Exposició d'Art Francès del 1917, és a dir, deu anys més tard. Es tracta del paisatge intitulat *A Saint Mammés (sol de juny)*, d'Alfred Sisley, pintada a l'última etapa del pintor (1892) i per la qual pagaren 15.000 pessetes.[21]

Al marge dels pintors catalans adscrits a l'impressionisme, els primers anys del segle sorgí un grup de joves dedicats al paisatgisme que foren anomenats els Negres per la seva afecció a dibuixar amb la tècnica del carbonet. Van centrar-se en la temàtica urbana interpretada tot sovint amb un estil dramàticament expressionista que manifestava la influència dels dibuixos d'Isidre Nonell i de Francesc Gimeno. Precisament, el fill del darrer, Martí (1889-1971), formava part de la colla i feia vistes de Barcelona d'una execució impetuosa amb un colorit proper al dels fauvistes francesos. El seu company Joaquim Biosca (1882-1932)

20 S'adquiriren obres de J. E. Blanche, Ch. Cotet, i F. Brangwyn, entre d'altres.
21 Carbonell, Jordi À. «Alfred Sisley. *A Saint-Mammés (sol de juny)*», D. A.: *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1992, p. 419.

es dedicà a palesar paisatges de Mallorca, Montserrat i Barcelona. Així mateix, a Manuel Ainaud (1885-1932), que era el líder, li agradava representar aplecs i festes populars celebrades en escenaris urbans. Amb un esperit semblant, també cal recordar Rafael Estrany (1884-1958), que residí uns anys a París i a Brussel·les on tingué relació amb James Ensor (1860-1949) i exposà amb el Grup dels XX. Dins la seva obra destaquen els aiguaforts de temes portuaris: vaixells fumejants, grues, grans màquines, sempre amb una atmosfera fosca i densa.

Sense cap dubte, l'artista més important d'aquesta nova generació que apareix al panorama artístic els primers anys de segle XX fou Pablo Picasso, que en els seus anys barcelonins també va participar de la tendència generacional vers l'expressionisme. A Màlaga, quan encara era un nen, ja havia fet alguns paisatges de format reduït, influïts per l'estil del seu mestre Antonio Muñoz Degrain (1840-1924). Després, a Barcelona, féu algunes vistes urbanes i a Horta de Sant Joan algunes notes dels voltants de la vila i dels Ports. Seria després del seu viatge a París l'any 1900 quan adoptaria un llenguatge pictòric més personal caracteritzat pels colors plans i per la pinzellada curta que tenia com a resultat una mena de prefauvisme. Més tard, cap al 1903, a l'època blava, va pintar alguns paisatges de Barcelona. La majoria eren vistes altes i de teulades preses des del terrat del seu taller de la riera de Sant Joan i del posterior del carrer del Comerç. Són quadres tristos, de tons freds i foscos, executats amb pinzellades llargues i constructives.

Un dels esdeveniments que més influí en el paisatgisme dels primers anys del segle XX es produí al Saló de Tardor de París del 1907 quan es va celebrar la gran exposició retrospectiva de l'obra de Paul Cézanne (1839-1906) recentment traspassat. La mostra tingué un gran impacte en la pintura moderna i d'avantguarda. En el seu vessant més analític la influència d'aquest pintor impulsà el desenvolupament de l'abstracció cubista en les obres de Picasso o de Braque i, en el més clàssic, determinaria l'estil d'alguns creadors noucentistes, entre els quals destacà Joaquim Sunyer (1874-1956). Aquest pintor componia idealitzades visions mediterrànies amb formes sintètiques inspirades en les de les obres del mestre francès. Pel que fa a Picasso, els paisatges fets en la segona estada a Horta i a Ceret ja mostraven la fi del gènere com a capdavanter de l'evolució pictòrica contemporània, atès que el pintor no es limità a fer una síntesi dels objectes i de l'espai mitjançant una descomposició geomètrica de ressons cezannians; va construir un nou univers pictòric,

abstracte i absolutament avantguardista que anava més enllà dels gèneres pictòrics tradicionals, l'anàlisi del qual sobrepassa amb escreix l'objectiu d'aquesta conferència.

Bibliografia

CARBONELL, Jordi À. «Alfred Sisley. A Saint-Mammés (sol de juny)», D. A. *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1992.

CARBONELL, Jordi À.; GONZÁLEZ, Jordi. *Joaquim Vayreda*, Sabadell, Ausa, 1993.

CASELLAS, Raimon. «Exposición general de Bellas Artes III. Los pintores de la naturaleza», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de maig de 1894.

— «Segunda exposición del Círculo de San Lucas», *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de maig de 1895.

Castellanos, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme*, Vol. I, Barcelona Curial/ Edicions Catalanes.

CIRICI, Alexandre. *El arte modernista catalán*, Barcelona, ed. Aymà, 1951.

FONTBONA, Francesc: *La crisi del Modernisme*, Barcelona, ed. Curial, 1975.

GALOFRE José. *El artista en Italia y demás paises de Europa*, Madrid, Imprenta de L. García, 1854.

JUNYENT, Sebastià. «Els pintors joves»", *Joventut*, núm. 204, Barcelona, 7 de febrer de 1904.

KENETH, Clark. *Landscape into Art*, Londres, Penguin Books, 1949.

MASRIERA MANOVENTS, Josep. *Necesidad de vulgarizar los estudios elementales de estética y consideraciones generales sobre el estilo. Memoria leída en la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, en la sesión celebrada en 21 de junio de 1877*, Barcelona, tipolitografía de Celestino Verdaguer.

O'NEILLE ROSIÑOL, Juan. *Tratado de paisaje*, Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1862.

OPISSO, Alfred. *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1900.

PELLICER, Josep Lluís. «Notas parisienses. Lo pintor Claudi Monet», *Diari Català*, Barcelona, 18 de juliol de 1880.

RUSIÑOL, Santiago. «Recorts», *La Veu de Catalunya*, any 1, núm. 47, Barcelona, 25-11-1894.

TAMBURINI, Josep Maria. «La pintura en lo género de paisatje», *L'Avens*, any II, núm. 16, Barcelona, juliol de 1883.

VAYREDA, Joaquim. «Joaquim Vayreda pintat per ell mateix», *La Renaixensa*, núm. 319, Barcelona, 1885, p. 7497.

YXART, Josep. *El año pasado, Letras y Artes en Barcelona*, Barcelona, ed. Daniel Cortezo y Cía, 1886.

Aquest llibre,
EL MODERNISME,
DOMÈNECH I MONTANER I EL SEU TEMPS
de les Edicions del Centre de Lectura,
ha sortit imprès dels tallers
de Gràfiques Arrels, S.L.,
a final de desembre de 2016

ISBN: 978-84-946247-4-2
9 788494 624742

AROLA EDITORS